

«EL APOSENTAMIENTO EN JUVERA» COMO PRÓLOGO DE LAS OBRAS DE BURLAS PROVOCANTES A RISA (1519)

Leonardo Coppola

Università degli Studi «G. d'Annunzio» Chieti-Pescara

El «Aposentamiento en Juvera» abre la novena y última sección titulada *Obras de burlas provocantes a risa* del *Cancionero General* de Hernando del Castillo (11CG).¹ La fecha de composición, aproximadamente entre finales de febrero y mediados de marzo de 1473 (Bellón y Jauralde, 1974: 26-27; Domínguez, 1978: 18-23 y Perea Rodríguez, 2012: 331), se ajusta al evento histórico parodiado: la visita a Alcalá de Henares del legado Rodrigo Borja, futuro papa Alejandro VI, que iba a prometer apoyo al bando isabelino en la sucesión.

El largo poema desaparece —tal vez por la sátira clerical o para dejar espacio tipográfico al «Pleito del Manto» (Rubio, 2014: 362)— en las reediciones de 14CG y 17CG. Sin embargo, la crónica burlesca hace su segunda y última aparición en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (19OB),² que incluye tanto las composiciones eliminadas del último apartado de 11CG como las añadidas en 14CG, a las que también se les adjunta la «Carajicomedia», sarcástica imitación de las *Trescientas* de Juan de Mena.³ Ahora bien, como ya se pregunta Díez (2015: 65-66), ¿por qué se rescata el «Aposentamiento» como *exordium* en 19OB? Nuestro intento es, pues, fijarnos en esta, por ahora, pendiente cuestión.

Desde sus comienzos el último apartado es una innegable novedad hasta el punto de llegar a ser publicado autónomamente, a pesar de las quince piezas suprimidas en 14CG y 17CG. Rubio Árquez (2014: 361-362) conjetura los motivos de algunas exclusiones: las que implican a Montoro —el autor más representativo de 19OB—, porque son sobradamente acreditadas; la de Gonzalo de Ávila, por no concordar al modo «burlesco» y por narrar sucesos

¹ Se señala el estudio específico de la sección en Rubio Árquez (2012 y 2014) y Cortijo Ocaña y Rubio Árquez (2015). Por no disponer de la *princeps*, Usoz ignoraba el «Aposentamiento» en la tradición editorial del CG, lo cual lleva a considerarlo inédito (cfr. Bellón y Jauralde, 1974: 5).

² La British Library custodia el único ejemplar hoy conocido. Tras el estudio pionero de Usoz (1841-43), salieron a la calle el facsímil de Pérez Gómez (1951), la edición de Bellón y Jauralde (1974) y la de Domínguez (1978). En breve verá la luz la de Rubio Árquez y Coppola.

³ De la «Carajicomedia» señalamos las ediciones de Varo (1981), de Alonso (1995) y de Domínguez (2015a).

remotos; y el «Aposentamiento» quizás por el mismo motivo y, como ya fue dicho, para dejar sitio al «Pleito». Esta renovación «espacial y comercial» (Rubio Áquez, 2014: 361) también afecta a las adiciones: el «Pleito» y la «Visión deletable»,⁴ respectivamente añadidos al inicio y al final de *14CG*, las cuales resultan más cercanas cronológicamente al lector, al igual que los otros seis poemas agregados.

Al lado de ello, conviene advertir que *11CG* sale «*cum privilegio*», razón por la que se prohíbe a otros impresores la publicación total o parcial durante el plazo concedido por la licencia. El haberse adjudicado este derecho permitía al compilador organizar su contenido. En otras palabras, las cuatro composiciones más extensas de *19OB*—al «Aposentamiento» y a la «Carajicomedia» se adjuntan el «Pleito» y la «Visión deletable» de *14CG*— resultarían protegidas por el privilegio. Esto explicaría la acelerada sustitución del «Aposentamiento» con el «Pleito».⁵ Por poseer la exclusividad de venta, el compilador podría reeditarlos en cualquier otro momento; eso es, en *19OB*.

Ahora bien, puesto que en 1519 seguía válida la licencia decenal acordada en 1514, no sabemos si Costilla—impresor de tal edición—traspasó su privilegio de venta a Viñao, o si el tipógrafo decidió pasar por alto el tramo legal y sumarse al éxito valenciano de la tradición cancioneril, sacando, por lo tanto, una tirada pirata de la sección dirigida a un lector específico.⁶

¿Y cómo empieza el cancionerillo? Recuperando el primer poema de las «Obras de burlas» de *11CG*. La composición abarca unos cincuenta básicos, como la crítica político-religiosa y la temática carnavalesca, entre las cuales destacan la estancia del Legado en Alcalá y la transformación de la ciudad en el cuerpo de un tal «Juvera», personaje cuya identidad permanece ignota y que acaso correspondería con el morisco jiennense a quien Montoro dirigió unos versos suyos (ID 1908) (Cfr. Domínguez, 1978: 21 n. 28 y Dutton, 1990: VII, 99). A estas alturas, nos preguntamos con razón el valor literario del poema en el conjunto erótico-burlesco de *19OB*. Desde luego, los motivos tipográficos que dejaron sitio al «Pleito» y los cronológicos que eliminaron el texto de Gonzalo de Ávila quizás no sean ya motivos suficientes, al menos en la óptica del recobro del poema en *19OB*. Veamos por qué.

⁴ Un escrupuloso estudio sobre esta composición lo ofrece Rubio Áquez (2013).

⁵ Según Rubio Áquez (1994: 243), las tres partes del poema tienen fecha y autoría independiente. Por no ser completa en 1511, se justificaría su ausencia en *11CG* y su «tardía» aparición en *14CG*.

⁶ Sobre el problema editorial de *19OB* ver Martínez Romero (2015: 128-134).

Asistiendo a las dificultades de aposentar a la legación, el anónimo autor se burla de su voracidad y de la política del arzobispo Carrillo, el delegado a recibir suntuosamente a los huéspedes en la villa,⁷ abriendo la colección, claro está, con una sátira eclesiástica. El anonimato es quizás el carácter que más se amoldaría a una composición de tales implicaciones, pues, como ya afirmó Varo (1981: 23) a propósito de la «Carajicomedia», «ninguno firma composiciones tan atrevidas».

Como sea, el cortejo entra por la boca de Juvera y poco a poco se dispone en su cuerpo: en la cabeza, donde sobresale un lujoso alcázar, se alojan, entre otros, el Legado Borja, el cardenal Pedro González de Mendoza —futuro arzobispo de Toledo— y el obispo de Urgel —Pedro Folc de Cardona, sucesor de Borja de 1472 a 1515—. En la parte dorsal del cuello se aposentan el homónimo tío del Legado, obispo de Barcelona, y el alcalde. En la oreja izquierda siguen frailes, obispos, doctores de la iglesia, un ministro y un proto-notario (vv. 312-316); en la derecha a un «confessor» «no de regla muy estrecha» (v. 323), quizás fray Íñigo de Mendoza (Dutton, 1990: VII, 397). En un hombro se halla al cuñado del Legado, Pérez de Arenós. Un «mossén Borja» y otro «de Brasa», quizá miembros de la nobleza catalana o aragonesa (Güell, 2000: 29), respectivamente en el sobaco derecho e izquierdo. Los barrios apartados, esto es, las caderas, se reservan a las prostitutas. La barriga es sitio de negocios y hospeda, por tanto, la vida hampesca de los rapaces y tableros. En el muslo y en las nalgas se colocan, por último, las actividades de los judíos y en la rodilla, las viviendas moriscas.⁸ La disposición sugiere una jerarquía social (cfr. Güell, 2003: 131) descendente que termina con la expulsión escatológica de la delegación en ese «bacín para cagar» (vv. 575) que va «dende Roma a Gibraltar» (v. 567).⁹ Con todo, la composición deja una imagen bastante caótica de ese «reyno desconcertado» (v. 54) que Usoz (1841-43: vii) asocia a la España de los Reyes Católicos y que en la imagen del cuerpo enviado de Juvera se hace paradigma de las corrupciones primariamente en lo religioso.

Como ya manifiesta Díez (2015: 65), cabe señalar que el poema inaugura una colección que carece de prólogo o introducción. Al faltar un comentario

⁷ El fasto de la legación está atestiguado en la *Crónica de Enrique IV* de Alonso de Palencia (II, 80 *apud*. Perea Rodríguez, 2012: 331 n. 38).

⁸ Para una descripción general de la composición, ver también Güell (2000: 23-32).

⁹ El final alude al acertado naufragio que hundió la legación de vuelta a Roma (Cfr. Sanchis y Rivera, 1924: 159-160).

o advertencia proemial del autor o recopilador, nos encontramos *ipso facto* con la primera composición. Desde luego, para evitar la apertura escandalosa que produciría el «Pleito», habría que acudir a una composición-prólogo. Quizás sea este el motivo de su rescate, pues solo el «Aposentamiento» lograría, como creemos, esa función prologal. Según Díez (2015: 65), el verdadero marco proemial de *19OB* relega el «Aposentamiento» en favor del «Pleito», largo y visiblemente obsceno, pero, como explica el estudioso, menos vinculado a hechos históricos. Ahí reside, a nuestro entender, el nudo de la cuestión. Apartándose de una apertura evidentemente erótica, el cancionerillo comienza con un acontecimiento público que junta dos aspectos básicos del libro: la verosimilitud y la parodia, que, por ser inseparable de su equivalente serio, lleva al rescate del «Aposentamiento», caricatura de un evento histórico. En concreto, la ironía del anticlericalismo y del antisemitismo¹⁰ da entrada a todos los demás casos paródicos y, entre ellos, a los extensos «Pleito del manto» y «Visión deletable» (Martínez Romero, 2015: 125).

En el «Aposentamiento» notamos cómo solo en los vv. 507-523 se aborda lo obsceno.¹¹ Según constamos en nota a pie, hay insinuación sexual en «los panes y vinos» (v. 522), que evidencian la parodia religiosa, la cual vuelve más fuerte en el «Pleito»¹² y en la procesión de la santa reliquia fálica de la «Visión». Por lo demás, los mismos manjares, «tan altos como una lança», adelantan el lenguaje metafórico del combate de la «Carajicomedia» (cfr. Domínguez, 2015b). En concreto, el lenguaje escabroso del «Pleito» refuerza la parodia histórica del «Aposentamiento». De ser así, el paradigma de Almansi se anticipa con el primer poema: «todas las instituciones [...] resultan pulverizadas por la prepotente afirmación que de por sí tienen los órganos sexuales» (Almansi, 1977: 118).

Además del enfoque bíblico, el «Pleito» también encarna la visión del infierno dantesco en el que pagan sus deslices las livianas mujeres (Rubio

¹⁰ Sobre los temas tratados en *19OB* ver Puerto (2015).

¹¹ El asentamiento pasa a las nalgas y a las «cahas», metafóricamente los testículos. Ahí «se curan dos mil cueros», probablemente el semen espermático. Luego hay un «batán», simbólicamente el miembro que abatana «cien mil piedras de lagar» (eyaculación). No faltan, como en la «Visión» (v. 46) y en varios episodios de la «Carajicomedia», metáforas obscenas, como las del *regar*. Así pues, el «pan» indicaría metafóricamente el semen que Juvera esparce sobre las ingles durante la eyaculación: «como se riegan todas [las ingles], se siembran de pan». Este episodio de autoerotismo también anticiparía el de la «Visión» («mi dolor jamás cansado») y el de Santilarario de la comedia.

¹² Rubio Áñez (1994, 245-246) deja claro que una de las fuentes del «Pleito» es la Biblia: la *querelle* entre un gentilhomme y una prostituta satiriza la falta de caridad de los hombres. Se trata, pues, del mismo vicio que afecta a la bulímica delegación anterior.

Árquez, 1994: 247). La boca del morisco parece sugerir la del inframundo, donde el lector se prepara a bajar. Es precisamente el «Can Cerbero» (v. 375) —perro mitológico que protege el tercer círculo infernal, espacio para los ávidos— quien nos lleva al abismo dantesco donde, como en el sobaco de Juvera, se presenta un valle cónico dividido en círculos concéntricos que alojan a varios pecadores y, entre ellos, a las mujeres.¹³ Entrar en el cuerpo abrumador de Juvera significaría ingresar «en el reino de los cielos» (Mt, 5, 20) que la ávida comitiva convierte en un infierno de viciosos de expeler. Esta misma travesía dantesca no solo vuelve en el «Pleito» (Rubio Árquez, 1994: 246) —donde según Usoz (1841-43: xiii) Dante se incorpora entre las lecturas de su autor— sino también en la «Carajicomedia», cuyo argumento relata el camino por los prostíbulos valencianos de las más célebres prostitutas españolas que Diego Fajardo, acompañado por la Lujuria y la alcahueta María de Vellasco, respectivamente musa y guía del viaje, inicia para sanar de su impotencia.

Pues bien, notamos cómo el itinerario de la primera pieza crea su equivalente obsceno con el camino al lupanar que la «Carajicomedia» hace de la reconstrucción palaciega de Mena: como Fajardo, el lector es conducido en el cuerpo esperpéntico de Juvera —el mundo prostibulario valenciano en la «Carajicomedia»— y asiste a las depravaciones del séquito papal —paralelismo de los vicios de las prostitutas valencianas— y a la consiguiente impotencia de los ciudadanos —la misma que afecta a Fajardo— que se «destierran» de sus moradas para dejar asiento a la comitiva.

Ya desde la primera composición la imagen amorfa de Juvera sirve como lugar predilecto para los desprecios y como anticipación a la mayoría de los poemas sobre las deformaciones metafóricas del cuerpo humano.¹⁴ Cada una representaría, claro está, los vicios particulares de la España del siglo xv (Güell, 2003: 117), la que de hecho encarna Juvera. Cada parte del ya enfermo cuerpo del falso converso —de hecho la figura que más destaca en *19OB*— será ocupado por algún contagioso, lo que contribuye a carcomer aún más el cuerpo social castellano. El físico grotesco, sinónimo de «fealdad moral»

¹³ La boca de Juvera podría también anticipar las «amas bocas» (v. 4) de Montoro [15]. El autor se burla del desenfadado apetito sexual de la mujer dotándola de dos bocas: la una remitiría al «Aposentamiento» (boca=comer); la otra a la «Carajicomedia» (boca/coño=follar).

¹⁴ Sobre la animalización y transformación del cuerpo como elemento de injuria grotesca en *19OB* ver Güell (2003).

(Güell, 2003: 121), adelanta así lo ridículo y los agravios tratados en las otras composiciones.¹⁵

Pese a esto, el 70% de los poemas son de ofensa personal (Puerto, 2015: 211) —lo que efectivamente ya muestra Juvera— y entre ellos contamos sobre todo con personajes ilustres. Este aspecto nos lleva al segundo añadido extenso de *14CG* conservado en *19OB*: la «Visión deletable», injuria a las muchas damas de la aristocracia valenciana y napolitana (Rubio Árquez, 2013: 360). La celebración palaciega del «Aposentamiento» vuelve en la «Visión» con la ritual procesión que las damas hacen a Matihuelo. Sin embargo, el mundo prostibulario ya aparece en Juvera: «al barrio de las caderas, / más baxito del cuadril» (vv. 412-424) se hallan treinta rameras. En ese mismo suburbio se asientan Diego Valera, autor de la *Defensa de virtuosas mugeres* y maestra-sala de Enrique IV y don Fernando; Muñoz, quizás uno de los autores de las «Cuatro coplas de cuatro gentiles hombres maldiziendo a una dama» [11];¹⁶ y Pedro de Luzón, maestra-sala de Juan II (cfr. Castillo, 2004: III, 471 n. 2-3). Con todo, la misma cercanía del mundo cortesano al barrio prostibulario reaparece en la «Visión»: al lado del trato sexual estaba la «residencia oficial de la monarquía napolitana y su nobleza, sobre las cuales corrían [...] fundadas dudas sobre su honorabilidad» (Rubio Árquez, 2013: 365).

Ahora bien, volviendo al «Pleito», Rubio Árquez (1994: 246) también hace notar cómo el «manto» provoca desde el inicio una ruptura literaria, es decir, de la visión bucólica de las dos primeras estrofas a la más pornográfica de la riña legal. La misma disolución es recogida en la «Visión»: el «foso» de Castel Capuano, como el «manto», convierte el tono cortés inicial en temática prostibularia (Rubio Árquez, 2014: 365-367). No obstante, un principio de ruptura literaria ya se nota con el «Aposentamiento». ¿Cuál era la función de su posición inicial en *11CG*? Por no tener un papel prologal a la «Carajicomedia» (ausente) y a las demás composiciones largas que solo se incorporaron en *14CG*, el poema se presentaba, a nuestro entender, como contestación a la usurpación que los Reyes Católicos trajeron en la tradición lírica medieval española. A la imposición moral y religiosa de las secciones

¹⁵ Desde la deformación grotesca del banquete cortés de Jorge Manrique a su madrastra [3], pasando por los retratos caricaturescos femeninos antijudíos [7], [30], se llega hasta la transformación grotesca de lugares vinícolas en santos y beatos [46].

¹⁶ Según Perea Rodríguez (2012: 335-336), pese a ser un apellido común, en la corte castellana se hallan muchos Muñoz reposteros. Por ejemplo, Gonzalo y Pedro, respectivamente padre e hijo, son reposteros de la reina Isabel.

anteriores (cfr. Whetnall, 1995: 507), el primer poema del último aparato introducía lo escatológico de un converso grotesco. Igualmente se anticipa, como veremos enseguida, la crítica a los Reyes, patente según Varo (1981) y Alonso (1995) sobre todo en la «Carajicomedia».

En varias ocasiones, Varo (1981: 73-86) y Alonso (1995: 15-19) identifican a la reina Isabel con las prostitutas de la «Carajicomedia». Tampoco Fernando escapa de las críticas: judío por parte de madre (cfr. Varo, 1981: 82), primo de Isabel¹⁷ e impotente. Por demás, en la procaz procesión que lleva a Matihuelo por las calles aparecen las viudas Juana de Aragón y Juana de Nápoles, respectivamente hermana y sobrina de don Fernando (Cfr. González Cuenca, 2004: 154-157).¹⁸

Pues bien, las críticas directas arrancan ya a partir del «Aposentamiento» con la presencia de los representantes de las instituciones de aquella época y con los seguidores de «Sant Hilario» (v. 319), símbolo de desviación sexual que vuelve en el «Pleito» y en el episodio sodomítico con el diablo de la «Carajicomedia».¹⁹ Según Domínguez (2008: 322-332), el santo se identificaría con el Cardenal Cisneros, que, como opinó Usoz (1841-43: vii), acreció «ese poder, nada evangélico de los Arzobispos de Toledo», tan principales en el «Aposentamiento», en el que figuran ya todas las prácticas institucionales hipócritas promovidas por los Reyes.²⁰

El último poema sería, en tal caso, una concreta crítica a la legalización real de las mancebías y, por consiguiente, un ataque al poder político-religioso —ya adelantado en el «Aposentamiento» y en la «Visión»— y a la sociedad pseudo-cristiana que, como muestra el «Pleito», se dedicaba a semejantes hábitos. Así y todo, como para Domínguez (2015: 108) en la «Carajicomedia», en el «Aposentamiento» todos se mueven «al unísono para alcanzar su objetivo: entrar en la putería». El retrato bíblico del reino de los cielos, luego convertido en abismo dantesco, logra su conversión prostibularia final. Por lo tanto, la prime-

¹⁷ Las relaciones familiares incestuosas también se reflejan en Rodrigo Borja (Usoz, 1841-43: x-xi), que antes de ser Arzobispo y a la muerte de su mujer tomó por concubina a una de sus dos hijas, Catalina. A este punto tampoco se excluiría que la Catalina burlada en [51] y [52] y la ramera Catalina del Águila remitieran a la concubina del Legado.

¹⁸ También el primo de don Fernando, Fadrique Enríquez, el Almirante de ascendencia judía y con varios defectos físicos, es objeto de sátira directa en los dos poemas anteriores [56] y [57].

¹⁹ Los temas de la sodomía y de la homosexualidad (cfr. Varo, 1981: 67-70) también aparecen en [4], [15], [16], [30], [40] y [54*].

²⁰ Entre ellas la reina debió de permitir la rentable prostitución que los poderes públicos dirigieron como beneficio propio (Alonso, 1995: 12). Una muestra de la comercialización del trato sexual es el poema [28], donde Perálvarez de Ayllón se indigna por el excesivo pago de la prestación prostibularia.

ra como la última pieza se burlan de su héroe: el papa/arzobispo (poder religioso) y Fajardo (poder político-militar). El primer poema preludia, por tanto, la impotencia/derrota de Fajardo (Fernando) en términos menos particulares y sobre todo menos eróticos. El «Pleito» representa, en cambio, la parodia erótico-jurídica que consagra la mujer ganadora de la contienda (Isabel). Se trata de la misma mujer que lleva triunfalmente la reliquia sagrada de Matihuelo y que aplasta definitivamente el poder político en la comedia final. Entonces se cierra el círculo, como indica el último verso, donde «el bacín para cagar» (vv. 575) iba de Roma a Gibraltar. Más allá del evento histórico, Roma remitiría a la religión infecta parodiada en el «Aposentamiento» y Gibraltar a la alegoría política de las *Trescientas* de Juan de Mena.

El «Aposentamiento» —poema dramático-histórico como la última composición— ofrece así coordenadas fidedignas que no solo lo convierten en paratexto de la «Carajicomedia» (Varo, 1981: 25; Arbizu-Sabater, 2008; Díez, 2015: 50), sino también de las demás composiciones, con las cuales realiza un entorno prologal perfectamente delimitado.

BIBLIOGRAFÍA

- CORTIJO OCAÑA, Antonio y RUBIO ÁRQUEZ, Marcial (2015). *Las «Obras de burlas en» el Cancionero de Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*. Santa Bárbara: University of California, Publications of *eHumanista*.
- ALMANSI, Guido (1977). *La estética de lo obsceno*. Madrid: Akal.
- ALONSO, Álvaro (ed.) (1995). *Carajicomedia*. Málaga: Aljibe.
- ARBIZU-SABATER, Victoria (2008). «Paratexto sexual y sátira misógina en la *Carajicomedia*». *Scriptura*, 19/20, pp. 37-56.
- BELLÓN, Juan Alfredo y JAURALDE POU, Pablo (1974). *Cancionero de Obras de burlas*. Madrid: Akal.
- DÍEZ, J. Ignacio (2015). «“Obscenidad de ideas y palabras” en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*». En Antonio Cortijo Ocaña y Marcial Rubio Áñez (eds.), *Las «Obras de burlas» del Cancionero general de Hernando del Castillo*. Santa Barbara: University of California, Publications of *eHumanista*, pp. 47-83.
- DOMÍNGUEZ, Frank (1978). *Cancionero de Obras de burlas provocantes a risa*. Valencia: Albatros.
- (2015a). *Carajicomedia: Parody and Satire in Early Modern Spain with an Edition and Translation of the Text*. New York/London: Tamesis.

- DOMINGUEZ, Frank (2015b). «La muerte del Conde de Niebla en *El Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena y en el poema atribuido a Juan de Hempudia en *Carajicomedia*». En Antonio Cortijo Ocaña y Marcial Rubio Árquez (eds.), *Las «Obras de burlas» del Cancionero general de Hernando del Castillo*. Santa Barbara: University of California, Publications of *eHumanista*, pp. 87-112.
- (2008). «Santilario and Cardinal Francisco Jiménez de Cisneros: Stanza 28 of *Carajicomedia* and Its Gloss». *La Corónica*, 37, 1, pp. 301-337.
- DUTTON, Brian (1990). *El Cancionero del siglo XV*. Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV, Universidad de Salamanca.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (2004). «¿Lira ínfima? ¿Lira infame?». En Pedro Manuel Piñero Ramírez (ed.), *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar «in memoriam»*. Sevilla: Fundación Machado y Universidad de Sevilla, 145-162.
- GÜELL, Monique (2000). «Le pouvoir au miroir de la littérature en Espagne aux xvIe et xvIIe siècles». En Agustín Redondo, *La représentation du pouvoir à travers le Cancionero General de 1511*. Paris: Publications Sorbonne, 13-32.
- (2003). «La alteridad en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (1519)». En Maria Grazia Profeti (ed.), *Lo sguardo sull'altro*. Firenze: Alinea editore, 115-133.
- CASTILLO, Hernando del (2004). *Cancionero general*. En Joaquín González Cuenca (ed.). Madrid: Editorial Castalia.
- MARTÍNEZ ROMERO, Tomás (2015). «De la selección «De burlas» al *Cancionero de obras de burlas* en el contexto valenciano». En Antonio Cortijo Ocaña y Marcial Rubio Árquez (eds.), *Las «Obras de burlas» del Cancionero general de Hernando del Castillo*. Santa Barbara: University of California, Publications of *eHumanista*, pp. 115-137.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar (2012). «Sobre la datación cronológica de las *Obras de burlas* del Cancionero General». En Marta Haro Cortés, Rafael Beltrán Llavador y otros (eds.), *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e imprenta*. Valencia: Universitat de Valencia, 325-349.
- PÉREZ GÓMEZ, Antonio (1951). *Cancionero de Obras de burlas provocantes a risa*. Valencia: Talleres de Tipografía Moderna.
- PUERTO, Laura (2015). «Tradición temática en el *Cancionero de obras de burlas*». En Antonio Cortijo Ocaña y Marcial Rubio Árquez (eds.), *Las «Obras de burlas» del Cancionero general de Hernando del Castillo*. Santa Barbara: University of California, Publications of *eHumanista*, pp. 187-221.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial (1994). «El *Pleito del Manto*: un caso de parodia en el *Cancionero General*». En *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 237-250.

- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial (2012). «Sobre los orígenes de las *Obras de burlas* del *Cancionero General* (1511)». En Marta Haro Cortés, Rafael Beltrán Llavador y otros (eds.), *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e imprenta*. Valencia: Universitat de Valencia, pp. 385-404.
- (2013). «Boccaccio en el *Cancionero General*: de la *Amorosa visione* a la *Visión delectable*». *Crítica del texto*, 16/3, 351-369.
- (2014). «El *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (Dutton, 190b): orígenes y recepción». *Revista de poética medieval*, 28, pp. 359-375.
- SANCHIS Y RIVERA, José (1924). «El cardenal Rodrigo de Borja en Valencia». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 84, pp. 120-164.
- USOZ Y RÍO, Luis (1841-43). *Cancionero de Obras de burlas provocantes a risa*. London: Pickering.
- VARO, Carlos (ed.) (1981). *Carajicomedia*. Madrid: Playor.
- WHETNALL, Jane (1995). «El *Cancionero general* de 1511: textos únicos y textos omitidos». En Juan Paredes Núñez (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Granada: Universidad de Granada, 505-515.