

El uso literario de la estructura del signo genital: onomástica y alegoría genitales en las cantigas de escarnio¹

La onomástica es sin duda alguna la rama de la lexicología que más directamente incide en el análisis del personaje literario, por ser los nombres propios de persona "signos del ser"², que además de caracterizarles contribuyen a afianzar el significado de la plantilla actancial³. En el hispanismo el estudio de la onomástica genital surge como consecuencia de la necesidad de fijar el significado de "Don Melón", "Doña Endrina", "Cruz", "Huerta", "Pepión" para poder comprender ciertos pasajes oscuros del *Libro de buen amor*⁴. En lo que a su metodología se refiere, la onomástica genital ha pasado de limitarse a justificar la carga sexual del nombre propio recurriendo a compendios de lexicología erótica⁵, a proyectar las

¹ Parte de la información que aquí se ofrece procede de Francisco Nodar Manso, *Reconstrucción del teatro menor galaicoportugués (siglo XIII)* (Kassel: Edition Reichenberger, "Estudios de Literatura") En prensa.

² M^a del Carmen Bobes, "Los signos para la construcción del personaje de novela", *Actas I Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, Madrid: CSIC, 1984.

³ Véase sobre onomástica literaria: M. Grimaud, "Hermeneutics, Onomastics and Poetics in English", *Modern Language Notes*, 92 (1977), 888-921; F. Rigolot, *Poétic et Onomastique: L'exemple de la Renaissance*, Genève: Droz, 1977; E. Nicole, "L'Onomastique litteraire", *Poétique*, 54 (1983), 233-252.

⁴ A. Michalski, "Juan Ruiz's *troba cazurra*: Cruz cruzada panadera", *Romance Notes*, XI (1969), 436-37 y "The Triple Characterization of Don Melón and Doña Endrina", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XII, 2, invierno (1988), 271-286. Véanse J. Oliver Asín, "Historia y prehistoria del castellano alaroz (novedades sobre el Libro de buen amor)", *Boletín de la Real Academia de la Lengua*, 30 (1950), 389-421; D. Hinkle, "Onomastics and the Book of Good Love", *Names*, 16 (1968), 27-42; E. Braidotti, "El erotismo en el Libro de buen amor", *Kentucky Review Quarterly*, 30 (1983), 133-40 y L.O. Vasvari, "La semiología de la connotación: lectura polisémica de Cruz cruzada panadera", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32 (1983), 299-324, "An Example of Parodia Sacra in the Libro de buen amor: Quonian 'pudenda'", *La Corónica*, 12 (1984), 195-203.

⁵ Véanse sobre léxico erótico: N. Blondeau, *Dictionnaire érotique latin-français*, Paris: Isidore Liseux, 1885; P. Pierrugues, *Glossarium eroticum linguae latinae*, Berlin: Herman Barsdorf, 1908; A. Delvau, *Dictionnaire érotique moderne*, Paris: L'Or du Temps, 1969; Camilo José Cela, *Diccionario secreto*, Madrid: Alfaguara, 1971 y *Enciclopedia del erotismo*, Barcelona: Destino, 1982, 3 volúmenes;

conclusiones obtenidas del análisis del léxico erótico hacia unidades de significación psico-antropológicas⁶. Dentro de esta corriente crítico-antropológica se sitúa lo que se pasa a decir sobre el uso artístico de la estructura del signo genital.

Muchos de los sustantivos onomásticos de las cantigas de escarnio son meras denotaciones genitales. Un claro ejemplo de ello es María Negra:

Maria Negra vi eu, en outro día
 ir rabialçada per ña carreira;
 e preguntei-a, como ia senlheira,
 e por aqueste nome que avia.
 E diss-m'ela'nton -Ei nom'assi
 por aqueste sinal con que naci,
 que trago negro como ña caldeira.

.....
 -Aqueste sinal, se Deus mi perdon,
 é negro ben como ñu carvon
 e cabeludo a redor da caldeira⁷.

En la canción, la sinonimia metonímica: vulva = caldeira negra, se debe a que los semas /oquedad/ /color/ los comparten los dos miembros de la igualdad. Ahora bien, en la cantiga, se da una oposición entre /oquedad/ y /color/. /Oquedad/ es un sema esencial, antropológico; es un arquetipo⁸ generador de infinitos sustantivos vulvares, dado que teóricamente cualquier significante con tal sema puede significar "vulva"; en las cantigas son de uso corriente: "maeta", "porta", "lamaçal". /Color/, por lo contrario, caracteriza, individualiza, se usa artísticamente; su significado se aparta de la denominación puramente genital para inmiscuirse en lo literario: en la canción, para que el enunciador pueda decir que María tiene una "caldeira negra" forzosamente tuvo que vérsela, y a este ver sexual apunta el que la doncela camine "rabialçada por ña carreira". Pero es en la alegoría genital donde se manifiesta con mayor nitidez el uso literario de los signos genitales, como se puede apreciar en esta cantiga:

Un cavalo non comeu
 á seis meses, nen s'ergeu;
 mais prougu'a Deus que choveu,
 e credeu a erva,

Emilio Montero, *El eufemismo en Galicia*, Universidad de Santiago de Compostela, *Verba*, Anexo 17, 1981; J.N. Adams, *The Latin Sexual Vocabulary*, Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1982.

⁶ Véase L.O. Vasvari, "Don Hurón: trickster: un arquetipo psico-folclórico", *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. En prensa.

⁷ Manuel Rodrigues Lapa, *Cantigas d'escarnho e mal dizer* (Vigo: Galaxia, 2ª ed., 1970), Pero Garcia Buralés, cant. 384, vv. 1-7, 12-14.

⁸ C.G. Jung, *Symbols of Transformation*, Princeton University Press, 1976.

e per cabo si paceu,
 e já se leva!
 Seu dono non lhi buscou
 cevada neno ferrou;
 mai-lo bon tempo tornou,
 e creceu a erva,
 e paceu, e arriçou,
 e já se leva!
 Seu dono non lhi quis dar
 cevada, neno ferrar,
 mais, cabo dun lamaçal,
 creceu a erva,
 e paceu, arriçou (ar),
 e já se leva!⁹

Manuel Rodrigues Lapa interpreta como sigue la canción: "Através dum cavalo abandonado, o autor chasqueia dum cavaleiro miserável, que abandonou a pobre besta à sua sorte"¹⁰. La hermenéutica¹¹ llama la atención sobre la necesidad de desentrañar el significado del texto antes de iniciar su análisis literario o su edición crítica. La canción presenta incongruencias significativas que invalidan todo tipo de interpretación "civilizada": un caballo que vaya a estar seis meses descansando no necesita ser "ferrado"; un caballo no puede estar seis meses sin comer. Es obvio que más allá del significado aparente de la cantiga se halla otra realidad conceptual. Es la siguiente: un pene ("cavalo") estuvo seis meses sin compañera ("cevada", "lamaçal"), de tal modo que padeció durante medio año las inclemencias de la represión sexual ("non comeu", "non s'ergeu"); pero Deus, el Todopoderoso de los cancioneros, metamorfoseado en Príapo, en Madre Naturaleza, permite que llueva; como consecuencia de la intervención divina, "creceu a erva", renació el instinto sexual, y con él, la erección ("já se leva!"), la penetración ("comer-pacer", "ferrar") y la eyaculación (implícita en el sema /humedad/ del "lamaçal"). Los datos que paso a ofrecer corroboran que la canción de João de Guilhade es una alegoría genital:

1) "Caballo" es sinónimo de "miembro viril" en innumerables textos literarios. Por ejemplo, Pánfilo, inmediatamente después de haber violado a Galatea, dice: "Nos modo paulisper requiescere conuenit ambos/ Dum, facto curso, noster

⁹ Lapa, João García de Guilhade, cant. 204.

¹⁰ *Cantigas d'escarnho*, p. 313.

¹¹ *Contemporary Literary Hermeneutics and Interpretation of Classical Texts*, Ed. S. Kresic, Ottawa University Press, 1981.

hanelat equus"¹². ('Reposemos ahora un rato mientras el caballo relincha después de la carrera').

2) "Ferrar" significa "foder" en más de un escarnio:

Bernal Fendudo, quero-vos dizer
o que façades, pois vos queren dar
armas e "dona salvage" chamar:
se vos con mouros lid'acaecer,
sofrede-os, ca todos vos *ferran*,
e, dando colbes en vos, cansaran,
e avedes pois vós a vencer.¹³

Los "golpes" que recibirá Bernal Fendudo¹⁴ en el trasero serán de tal magnitud que los "moros" no podrán resistir la tentación de eyacular en tan selecta oquedad. "Dona Salvage" es un onomástico genital.

3) De la "herradura" dice lo siguiente R.P. Knight:

La representación de los órganos masculinos y femeninos parece haber sido reverenciada más de lo que se supone en la Edad media... Era costumbre entre los árabes de Africa del norte poner sobre la puerta de sus viviendas, o de clavar en una plancha en otros lugares los órganos sexuales de una vaca, de una yegua, de una camella, como talismán contra el mal de ojo... la imagen del órgano femenino ha podido convertirse sucesivamente en la herradura, y cuando se hubo olvidado el significado original, no tardaron en tomarla por la vulva misma y clavarla en los muros como preservativo contra las malas influencias. La costumbre existe todavía entre los campesinos de Inglaterra¹⁵.

3) "Cevada" es un sustantivo erótico-vulgar:

-Maria Genta, Maria Genta, da saia cintada,
u masestes esta noite ou quen pôs *cevada*,
Alva, abríades-m'alá!
-Albergámos, eu e outra, na carreira,
e rapaces con amores furtan *ceveira*.¹⁶

4) Que ingerir "erva" puede ocasionar preñeces innecesarias se desarrolla nostálgicamente en la *Pasio S. Irenes*. Irene habitaba en un tranquilo monasterio,

¹² *Pamphilus*, ed. G. Cohen, La comédie en France, I, p. 220, vv. 697-8.

¹³ Lapa, João Baveca, cant. 188, vv. 1-7.

¹⁴ Otro ejemplo de onomástica genital. "Fendudo" procede de las penetraciones ano-sexuales de que es objeto Bernal.

¹⁵ *El culto a Príapo y sus relaciones con la teología mística de los antiguos*, Madrid: Alatar, 1980, p. 119.

¹⁶ Lapa, Roí Páez de Ribela, cant. 416.

pero Remigio, el perverso abad, estimulado por el erótico y maligno Diablo, se enamora de ella, a quien acosa impudicamente ("eam impudice compellaret"); el docto cenobita, ("santae Irenae magistrum"), cansado de las negativas de la santa, decide vengarse de la bella Irene haciéndole "comer" un potaje de hierbas empreñadoras: "diabolico repletus furore perversoque ingenio, maleficae herbae succum illi clam in potum dedit. Qua potione virgo incorrupta paulatim, praegnanti similis, intumuit, et infimae nota non caruit"¹⁷. Para Gonzalo de Berceo tomar "yerba" es sinónimo de "hacer el amor":

Pero la abadesa cedio una vegada
 Fizo una locura que es mucho vedada
 Piso por ventura yerva fuert enconada
 Quand bien se cato, fallo se enbargada
 Fol creciendo el vientre en contra las terniellas.

S. Reckert se aproxima a la poesía galaicoportuguesa considerándola "un conjunto de *significantes* poéticos de las corrientes pre-ideológicas subyacentes a la cultura *oficial* y reveladoras de las bases ocultas que la sostienen"¹⁸. Los trovadores y los juglares utilizaban el signo genital *consciente* y *artísticamente* para ensalzar los instrumentos generadores de la vida. El signo genital tiene por estructura *semas* que definan la esencialidad del genital, y un *significante* cuyo significado señala un ente cuya forma y/o significado se corresponde con la/el de los *semas* esenciales. Por ejemplo, la erección constituye el *sine qua non* de la penetración, de la vida; sus *semas* esenciales, antropológicos, arquetípicos, significan /ascenso/ y /dilatación/; en teoría, toda palabra cuyo referente indique /ascender/ y/o /dilatar/ puede significar "erección": "erger", "levar", "subir", "levantar", "ascender", "salido", "romper", etc. La estructura del signo genital permite la creación de innumerables signos genitales, de entre los cuales cada comunidad, por razones sociales, religiosas, culturales, selecciona aquellas textualizaciones de la estructura del signo genital que mejor se adaptan a su idiosincrasia; son estos signos antropológicos con los que una comunidad, o la humanidad, designa los poderes generadores de la Naturaleza: "río", "árbol", "montaña", "Sol", "Luna", etc. Pero los poetas, además de utilizar *consciente* y *artísticamente* esas textualizaciones arquetípicas, crean otras. La creación de signos genitales es posible y comprensible para el receptor, porque la estructura del signo permite la geminación de infinitos nombres y expresiones genitales; este tipo de creación es la que aquí se denomina uso artístico del signo genital. En la poesía galaicoportuguesa, textualizar la erección con "rio levado" constituye una excepción; en la literatura española, textualizarla con "ríos puestos de pie", como hace Federico García Lorca en "La monja

¹⁷ Acta SS. Bolland., nov., VIII, p. 912.

¹⁸ "La semántica de la cantiga (cantigas medievales como significantes poéticos de significados antropológicos)", *Actas I Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, p. 38.

gitana", es otra. En ambos casos, está presente la textualización arquetípica de /falo/ ("río") y el sema esencial /ascender/; esto es, ambas manifestaciones artísticas de /erección/ poseen la misma estructura. Pero el carácter artístico no radica en el uso común de la estructura del signo genital, sino en cómo se ha textualizado: Lorca utiliza para significar /ascender/ "puestos de pie"; ciertos juglares, "levado". En consecuencia, el análisis literario de los signos no debe orientarse hacia su estructura, sino hacia su manifestación de inmediatez textual; de este modo se podrán detectar los rasgos estilísticos que caracterizan los usos del signo genital. Y para finalizar, Lorca sabía muy bien lo que significaba "ríos puestos de pie".

La perspectiva hermenéutica aquí adoptada ha permitido detectar la presencia de la alegoría genital en "Un cavalo non comeu". Ahora bien, al entrar en juego la recepción, al considerar al público parte integrante del texto literario, la canción de Joán Gómez de Guilhade nos lleva ineludiblemente a discutir sobre su posible ambigüedad.

Si se considera que en "Un cavalo non comeu" los miembros de los grupos léxicos poseen todos ellos un significante con dos semas contrapuestos: /caballo/ = "caballo" y "pene", /herradura/ = "herradura" y "vulva", etc.) habrá que admitir que sólo entenderían el significado alegórico de la cantiga aquellos que fuesen capaces de establecer las identidades sémicas arriba subrayadas; lo cual quiere decir que en la literatura burlesca subyace un esoterismo que tan sólo eran capaces de descifrar unos cuantos iniciados, que serían los únicos que se desternillarían de risa escuchando las jocosidades juglar-trovadorescas. De ser cierta esta aproximación, la conclusión obvia de lo dicho sería la defensa de la "ambigüedad" del texto literario medieval. Pero tal conclusión, que se ha convertido en tópico en los estudios sobre el *Libro de buen amor*, es en principio inaceptable, dado que mientras no se demuestre lo contrario habrá que admitir que el que "contaba-cantaba-escribía" sabía lo que estaba haciendo, y que el público entendía lo que le "cantaban-decían-escribían". Y valga este ejemplo para corroborar lo dicho; en las *Crónicas*, de Jean Froissart, se dice que cuando el oyente no entendía lo que le leían, exigía que se le explicasen los pasajes oscuros que no comprendía:

(I) brought with me a book... I read out to the count parts of it during which time he and all presents preserved the greatest silence; and when any passages were not perfectly clear, the count himself discussed them with me.¹⁹

Las cantigas se cantaban y dramatizaban en público, y el auditorio pagaba muy generosamente lo que presenciaba. En consecuencia, el tópico de la "ambigüedad" se evapora en cuanto consideramos que el público entendía lo que le decían los juglares. Para el público /caballo/ significaba "pene", /herradura/ y /caldeira/, "vulva", /golpear/, "foder". Es más, el hombre medieval no tenía necesidad de ser "ambiguo" en lo que al sexo se refiere, un buen ejemplo de ello es la

¹⁹ *The Portable Medieval Reader* (Middlesex: Penguin, 1949), pp. 117-8.

obra erótico-burlesca de Alfonso X. El escritor medieval construía el texto erótico sobre estructuras pagano-folclóricas, que el estudioso del siglo XX tiene que reconstruir para mejor comprender la literatura medieval.

FRANCISCO NODAR MANSO
Universidade de Santiago de Compostela