

**Obscenidad carnavalesca:
alteridad gráfica y cultura popular en algunas *Cantigas* medievales**

Eduardo Barros-Grela
California State University, Northridge

Como Santa Maria guariu o crerigo
que se lle tornaran as pernas atras
porque fez ûus panos mêores dun pano
que furtou de sobelo altar.
(Cantiga 327)

A pesar de haber sido notable la repercusión estética e ideológica de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X en la producción literaria posterior, sobre la relación hermenéutica entre este texto y las miniaturas gráficas que lo acompañan se ha publicado sin demasiada profusión. En 1993 Arias Freixedo y en 1997 Luis Beltrán realizan sendas incursiones en el análisis de la obra alfonsí con interesantes resultados, y más recientemente Pamela Patton (2008), Paulino Rodríguez Barral (2007) o Carmen Manso (2004) siguen sus pasos pero aún sin concretar una perspectiva de estudio que englobe la producción pictórica como parte integrante en el significado de la obra. Este estudio pretende concentrarse en la parte menos estudiada de las tres que componen esta recopilación alfonsí: la que se corresponde con las ilustraciones pictóricas, aunque la metodología propuesta se presenta desde una aproximación comparativista con el texto verbal para verter una posibilidad deconstructiva de la epistemología medieval tal y como aparece dibujada en estas *cantigas* de la segunda mitad del siglo XIII.¹

Según las hipótesis propuestas por Mikhail Bakhtin en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* durante el medievo se manifiesta una clara definición social que separa de manera irreconciliable los diferentes estamentos que componen su organización. Las fronteras sociales –más nítidas pero más permeables– han de recurrir a manifestaciones de tipo transgresor para *actuar* una convivencia entre lo sacro y lo pagano por medio de heterogéneos dialogismos. Las fiestas populares y las manifestaciones folclóricas que celebran la inversión de roles y la confusión ontológica alcanzan un punto álgido con la polifonía ambivalente del estadio carnavalesco. Las *Cantigas de Santa María*, a través de sus palabras y miniaturas, reclaman un estudio del fenómeno convergente entre lo popular y lo culto, en un momento en el que, paradójicamente, se están forjando las bases de su distinción y separación. El propio compositor al que se le atribuye la autoría de algunas de estas cantigas –Alfonso X– demuestra la dualidad de su naturaleza al proponer composiciones de tipo culto y sagrado en alternancia con una producción poética de naturaleza obscena y maldiciente englobadas en las *Cantigas de Escarnio* galaico-

¹ Queda la articulación del componente musical para futuros estudios de la obra.

portuguesas. No obstante, este ensayo pretende estudiar las formas en las que tanto las composiciones de alabanza a la Virgen como las de estilo burlesco y procaz no han de aparecer en volúmenes de naturaleza opuesta y enfrentada, sino que conviven de forma dialógica por medio de texto e imagen en las páginas que conforman las *Cantigas de Santa María* tal y como aparecen en el códice de Florencia (F), considerado un segundo volumen del MS Escorial (T.I.1).

Esta aproximación a las *Cantigas de Santa María* descubre una obra compuesta por una colección lírica de encomio a la Virgen María que añade continuas referencias a la cultura popular y a la sátira. El interés de este autor por enfatizar la condición heterogénea de las culturas cristiana, musulmana y judía es extrapolable a su proyección literaria, amalgamando los distintos diagramas epistemológicos.

Uno de los temas que sirven como representación de esa síntesis entre risa, obscenidad y religiosidad parte de una base de carácter abiertamente sexual, exento de vacuidades retóricas. En la selección de poesía obscena galaico-portuguesa que Arias Freixedo (1993) recoge de los textos de Lapa (1965) y Menéndez Pidal (1957), el editor incluye varios poemas atribuidos a Alfonso X. En la mayoría de esas cantigas la presencia humorística se define por el *gap o vanto carnavalesco* expuesto en diferentes ramificaciones, tal y como afirma Louise Vasvari (1997), que explica ampliamente la multidimensionalidad de una de las cantigas recogidas en la selección de Lapa: “La madeira certaíra”. Como ejemplo del dialogismo presente en la poesía alfonsí, Vasvari insiste en la necesidad de atender tanto al aspecto denotativo como al connotativo de estos versos y critica la tendencia unidimensional y tradicionalista de estudios más canónicos. Se trataría ésta de una lectura ingenua de las cantigas de Alfonso X que únicamente admite una interpretación denotativa del texto, en el que la “madeira” es madera y la “gata” una grieta en la madera. Vasvari defiende que la primera es una referencia al miembro sexual masculino y la segunda una referencia al aparato mecánico de erección y descensión que era usado como andamio. La obra alfonsí ha de ser analizada desde la heterogeneidad de sus temas, entre los que se incluyen menciones a clérigos lujuriosos, al adulterio de personajes respetados o a la risa obscena del *delirio homosexual*.

El poeta regio se decanta así por una sicalíptica burla en determinadas composiciones, pero se inclina hacia la beatitud extrema en otras. Joseph Snow (1990) estudia la repercusión de lo satírico en las composiciones más religiosas del rey, y comienza diciendo: “It was my contention then, and my belief now, that not only is Alfonso’s poetry too little known outside of a relatively small group of specialists, but that Alfonso’s relationship to the poems, *both the profane and the divine*,... has also been too little studied.”² (110). Esta cita sugiere la existencia –y la aceptación– de una clara distinción entre los dos diferentes grupos de composiciones del autor que estamos tratando. Tradicionalmente se toma esta distinción como una única moneda que muestra sus dos caras, como una *esquizofrenia* cultural cuyos motivos se han

² El énfasis es mío.

mantenido con un cierto halo de misterio con el transcurrir de los siglos. La misión que se plantea este estudio es afirmar si sería posible comprender los rasgos certeramente satíricos de las *Cantigas de Santa María* como parte constituyente del significado total de la obra.

La puesta en entredicho de la explícita separación entre las *Cantigas de Escarnho y de Maldizer* y las *Cantigas de Santa María* conlleva una formulación teórica e ideológica que se antoja ineludible. De manera quizás más locuaz, Stephen Parkinson (1992) concluye, apoyándose en los amplios estudios de Nodar Manso sobre este tema (1984-85), que las composiciones devotas, dedicadas a los milagros de Alfonso X, tienen en realidad muchos puntos en común con las composiciones más satíricas, más impúdicas. Parkinson comenta, principalmente, dos: por un lado, la coincidencia de la presentación narrativa en ambos tipos de composiciones, a diferencia de aquéllas de amigo y de amor, que tienden a prescindir de dicha narratividad. En segundo lugar, el crítico explica la presencia significativa de las formas de diálogo, tanto en las piezas devotas como en las satíricas, que coinciden en su peculiaridad y diferencia con respecto al resto de las cantigas.

Francisco Márquez Villanueva (1987), Benjamin Liu (1995) y Joseph Snow (1990) coinciden con Nodar Manso en que estas composiciones han de ser necesariamente analizadas desde aproximaciones críticas exhaustivas: se insiste en la obligatoriedad de analizar las *Cantigas de Santa María* en relación directa con el *Cancionero Galaico-Portugués* con el que normalmente aparecen. Es decir, han de ser entendidas como un grupúsculo integrante de una línea poética heterogénea que no han de ser analizadas como totalidades autónomas, sino como parte de una compleja estructura. Así, lo que más llama la atención de estos estudios es la percepción que Benjamin Liu recoge de Filgueira Valverde sobre el hecho de que se produce “una ambigüedad irreductible en la obra alfonsí” (147), siendo esta última afirmación ratificada por Nodar Manso (1990) cuando explica que aparecen entre las composiciones profanas alfonsíes manifestaciones literarias a modo de “*oraciones sacrílegas*” (151).

Según se puede colegir de los variados análisis de las composiciones medievales obscenas que realiza Arias Freixedo (1993), una de las características principales de las *Cantigas de Escarnio* es la ambigüedad semántica de sus enunciados. Por ejemplo, en la cantiga número I (XXIII de Lapa), Alfonso X escribe una burla contra el Deán de Cádiz: “e, con tod’esto, aínda faz al/ conos livros que ten, per boa fe:/ se acha moller que aja mal/ deste fogo que de San Marçal é,/ así [a] vai per foder encantar,/ que fodendo lli faz ben semellar/ que é geada ou nev’e non al” (29-35). El acontecimiento de un sacerdote que hace uso de su fama de milagrero para seducir al mayor número posible de mujeres se presenta paralelamente con la mención al fuego de San Marcial, una temida enfermedad de consecuencias fatales e incurables que se reconoce como imagen de la fogosidad concupiscente y que se introduce bajo la nomenclatura de un santo varón.

La inversión de los valores tradicionales se corresponde en esta *protoliteratura* con la lógica del *inside out / a l'envers* al que se refiere Bakhtin: “Folk humor denies, but at the same time it revives and renews. Bare negation is completely alien to folk culture” (1984, 10). En contraste con esta afirmación se observa una negación crítica del dialogismo presente en las cantigas en el comentario de Lapa sobre una de las composiciones de escarnio, en la que una prostituta se compara con Dios: “Fui eu poer a mao noutro dí/ a a ua soldadeira no conón,/ e díssem’ela: – Tolled’alá don/ [traedor, a mao que pusestes i]/ ca non é esta de Nostro Señor/ paixón, mais éxe de min, pecador,/ por muito mal que me ll’eu merecí [...] (1-7). Observa Lapa con acierto las menciones a “Nostro Señor” en composiciones de carácter profano, pero no considera el análisis de la extraordinaria cercanía de lo obsceno y lo sagrado. Benjamin Liu, a su vez, opina que

...si la trascendencia de la *unio mystica* sólo llega a expresarse imperfectamente por metáforas de corte erótico, la transgresión intenta estirar los límites del lenguaje simultáneamente hacia lo obsceno y hacia lo divino, mediante una estilística polisémica de equivocación. (205)

Liu hace evidente que la heteroglosia cultural propia de la Edad Media se manifiesta en las cantigas de Alfonso X con notoria claridad, tal y como se podrá advertir en los ejemplos que siguen.

La crítica alfonsina más reciente se ha ocupado de buscar elementos religiosos en las *Cantigas de Escarnho e Maldizer* como parte constituyente de la estructura de las mismas. Este estudio invierte el proceso y analiza la obra mariana del poeta regio para identificar y aislar posibles referencias obscenas en sus textos religiosos, y confirmar así el significado bicéfalo de referencias heterogéneas en la sociedad medieval. Liu explica que, en la composición obscena alfonsí, “el resultado es un hibridismo ‘monstruoso’ de registros discursivos” (212). Esta afirmación se apoya en el discurso de Bakhtin sobre la parodia: “In parody two languages are crossed with each other, as well as two styles, two linguistic points of view, and in the final analysis two speaking subjects... Thus every parody is an intentional dialogized hybrid. Within it, languages and styles actively and mutually illuminate one another”³ (1981, 76). En sintonía con las palabras de Liu, podemos afirmar que la transgresión se manifiesta por medio de la fuerza que las hipérboles que Bakhtin identifica en la obra de Rabelais aportan desde su *dislocación* del ámbito religioso, cuyo estamento era –para la esfera oficial– ejemplo de rectitud y castidad. La determinación de muchos autores medievales para incorporar al discurso “oficial” una segunda línea de pensamiento subliminal por medio de la equivocación retórica se recoge en la *aceptada* dualidad de sus textos. La risa que produce esta convivencia de opuestos no está causada únicamente por la gran

³ No será una de las metas de este trabajo discutir las implicaciones de un término tan complejo como el de ‘parodia’, pero basten en esta instancia los apuntes de Bakhtin al respecto para explicar mi propia posición.

exageración derivada de la depravación sacerdotal sino, principalmente, por la transgresión que supone que sean precisamente los religiosos quienes atentasen contra los parámetros establecidos por ellos mismos. Una famosa cantiga recogida por Lapa, y compuesta por Fernand'Esquío permite captar esta circunstancia:

A un *frade dizen escarallado*,/ efaz pecado quen llo vai dizer,/ ca, pois el sab'arrear de foder,/ cuid'eu que gaj'é de piss'arreitado; e pois empreña estas con que jaz/ e faze fillos e fillas assaz,/ ante lle digu'eu ben encarallado./ Escarallado eu nunca diría/ mais que trage ant'o carallo arreite,/ ao que tantas molleres de leite/ ten, ca lle pariron tres en un día,/ e outras muitas preñadas que ten;/ e atal frade cuid'eu que mui ben/ encarallado por esto sería./ Escarallado non pode seer/ o que tantas fillas fez en Mariña/ e que ten ora outra pastoriña/ preñe, que ora quer encaeçer,/ e outras muitas molleres que fode; e atal frade ben cuid'eu que pode/ encarallado por esto seer. (Lapa 146; Fernand'Esquío. Énfasis añadido)

En este poema se puede observar de una manera muy clara la importancia de la “*aequivocatio*” de Quintiliano, que usa palabras y estructuras lingüísticas de una ambigüedad latente para dar cabida a interpretaciones en su vertiente únicamente denotativa pero también en la connotativa: el autor de la cantiga afirma que un fraile a quien se le *injuria* por ser “*escarallado*” es, en realidad, un fornicador de gran actividad y con una asombrosa capacidad eréctil (“*arreitado*”). Según el criterio de Arias Freixedo la burla en esta cantiga reside en la ácida sorna que este fraile sufre por parte del pueblo por ser impotente (aunque se entiende que esa fama no es más que en sentido irónico), y que se multiplica mediante un proceso de *amplificatio* al reírse el autor de que el fraile tiene, en realidad, una vida sexual muy activa. Una lectura multidireccional sugeriría, sin embargo, que esa “impotencia”, esa castración (“*escarallado*”) a la que se refiere el poeta esté haciendo referencia metonímica a la prohibición oficial *del cuerpo eclesiástico* de mantener relaciones sexuales antes del matrimonio para los seglares y en perpetuidad para los clérigos, y que es quebrantada con total desmesura por sus componentes. La cantiga de Fernand'Esquío trataría de alcanzar una transgresión a partir de procedimientos burlescos creados en el seno de la profanación de lo sagrado.

Se confirma así la presencia de elementos religiosos en las composiciones de escarnio y hay que ver si estos diálogos ambivalentes se manifiestan también en los textos sagrados que el sabio poeta recoge en sus códices.⁴ ¿Cómo sería posible para el autor alejarse tan taxativamente de la risa que le había definido en sus composiciones seglares? ¿Cómo es posible que un “autor” que alaba y se rinde de una manera tan parcial ante la presencia de la virgen, ante la presencia de la religión, sea capaz en

⁴ Existe un intenso debate crítico en torno a si Alfonso X es autor o no de todas las composiciones que se le atribuyen, aunque sí hay acuerdo en su actuación como supervisor de los códices. Para los intereses de este ensayo, esto en sí es ya una inclusión en la autoría de los poemas.

otros momentos de componer cantigas en las que se compara a una prostituta con Dios (Lapa 14), o en las que se habla de un tonsurado fornicador (Lapa 23)?

La respuesta podría residir en que la cuestión de la autoría compartida fuese más determinante de lo que cabría suponer, y estas composiciones no perteneciesen al Rey Sabio sino a *licencias* de artesanos encargados de la composición.⁵ Más convincente nos resulta, sin embargo, la opción del “*inside out*” de Bakhtin, que implicará analizar la posible ambivalencia semántica de los textos marianos de Alfonso X. Para indagar en la presencia de aspectos sexuales y obscenos en las miniaturas y textos de las *Cantigas de Santa María* es importante apercebir de la continua reescritura a la que estos textos han sido sometidos.⁶ No obstante, un minucioso estudio de las miniaturas que acompañan al texto permiten observar gráficamente la *narración* de la cantiga que las precede, y son producidas por diferentes artistas contemporáneos que interpretan las cantigas textuales y tratan de hacer una *traducción* gráfica lo más fiel posible de acuerdo con los ideales de la época (aunque a buen seguro hayan recibido también numerosas “re-escrituras”).

Para llevar a cabo tal análisis de las miniaturas, este artículo utiliza el Códice Florentino (Códice F)⁷ debido a las peculiaridades que presenta su elaboración. De acuerdo con los supuestos recogidos por García Cuadrado (1993),

...de las 127 cantigas del manuscrito Tol, [...] 103 pasaron a este nuevo códice [...] desechándose del anterior 24 poesías. [...] El Códice de Florencia no es sino el segundo volumen de esa segunda redacción [Códice T]. Señala Solalinde cómo muy bien pudo pensarse al formar el Códice T en añadirle un segundo volumen donde se agrupasen las poesías del Códice Tol desechadas en el T y las nuevas composiciones que sin duda se iban realizando. Ignoramos el número de cantigas que debería haber contenido este nuevo manuscrito, ya que la pérdida de folios y la carencia de índice, imposibilita saber su número original. (26)

Este manuscrito, por lo tanto, se adecuaba mejor a los intereses de este trabajo, ya que alberga ilustraciones que, por motivos de composición o deterioro, habrían sido excluidas de los códices “oficiales” (Ilustración #0).

La historia de este códice se resume de la siguiente manera: en 1877 se prepara una edición de la obra mariana de Alfonso X a cargo de Menéndez Pelayo, quien investiga en diferentes bibliotecas extranjeras posibles vestigios del texto. En la Biblioteca Magliabechiana descubre una copia indocumentada que completará su estudio y cuyo origen y llegada a la biblioteca florentina desconoce. Agustín Santiago

⁵ Críticos como Joseph Snow opinan que es un error creer que Alfonso X pudiera ser el único autor de estas cantigas, y proponen a Airas Nunes como posible colaborador.

⁶ Vid. Alan Deyermond (1995).

⁷ Alfonso X. *Cantigas de Santa María*. Edilan: Madrid, 1989 (Edición Facsimilar del Códice B.R. 20 de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia. Siglo XIII. Colección Códigos Artísticos, no. 10.).

Luque, el encargado de los comentarios a la edición facsimilar del Códice F que se usa en este estudio explica:

Nuestro Códice F ha quedado depositado, junto al E y al T, en la seo sevillana. ¿Por cuánto tiempo? Cabe suponer que por bastantes años, pues los dos códices ricos sufrieron por igual *los efectos de la intolerancia político-religiosa de algún clérigo o lego que emborronó con saña varias figuras de demonios o de infieles de las que abundan en las miniaturas de uno y otro*, y no parece lógico que nadie que tuviese fácil acceso a los dos venerables libros legados por el Rey Sabio se atreviese a maltratarlos mientras estuviera aún relativamente viva su memoria [...] (22)⁸

Se deduce, pues, de estas palabras que este códice ha sido objeto de manipulaciones posteriores, pero que su traslado conllevó un resultado diferente. El Códice F es una compilación inacabada, en la que no existe ningún orden aparente (como sí sucede en los otros códices) y en el que las ilustraciones aparecen con trazos provenientes de diferentes artistas y, muchas de ellas, están incluso incompletas. Continúa Luque:

se ve claramente que [los pliegos que tenemos hoy] han sido cortados (faltan los números romanos en la base de muchas de las páginas niniadas); [...] por diversos indicios puede colegirse que faltan hojas en lugares donde no lo delata la indicada paginación (21); [...] de su interior han desaparecido cerca de 50 folios aunque en muchos casos no lo delata la numeración romana de pie de folio vuelto... (22)

Esta afirmación se puede constatar en el texto estudiando atentamente algunas de las láminas del facsímil, en las que se observan huellas de tinta de los versos a los que supuestamente precedían y que *no coinciden* con los que les preceden en la edición final.

Para comenzar el análisis detallado de algunas miniaturas que pueden dar lugar a lecturas alternativas, hay que fijarse en la cantiga 6 del Códice F, en la que dos monjes abandonan su monasterio y son tentados por el mal a la orilla de un río (Ilustración #1). Esta cantiga resulta especialmente enigmática porque, coincidiendo con la opinión que Luque ofrece en su comentario a la misma, resulta desmesurada la magnitud del castigo por un delito tan leve como que los clérigos decidan salir de su lugar de oración. El detalle que convierte su falta en pecado es que estos monjes deciden abandonar su monasterio para irse juntos a la orilla de un río a “darse couces de manera viciosa” tras despojarse de sus hábitos (Ilustración #2). El *Diccionario*

⁸ *El Códice de Florencia de las Cantigas de Alfonso X el Sabio. Volumen complementario de la Edición Facsimilar del ms. B.R. 20 de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia.* Edilan: Madrid, 1989. Marco Histórico y Texto: Agustín Santiago Luque; Ilustraciones: María Victoria Chico Picaza y Ana Domínguez Rodríguez; Música: Agustín Santiago Luque.

Etimológico de Joan Corominas se refiere a la acepción en gallego del término “coz”: a) talón, referencia a la parte inferior de los objetos, y b) *extremo inferior o más grueso de un palo, tronco de un árbol, mástil de una nave*. Por analogía con la cantiga de *escarnho* del propio Alfonso X sobre “A madeira certaíra”, en la que se hacen clarísimas referencias a la simbología de los maderos como órganos sexuales masculinos, podemos descubrir en esta imagen el sentido connotativo que abraza.

Sin necesidad de discutir una tercera acepción que ofrece Corominas a “coucear” como sinónimo de “hollar” (pisar, humillar, abatir), las dos primeras acepciones nos dan un punto de apoyo lo suficientemente consistente como para afirmar que el pecado que los religiosos cometen no reside en huir del cuerpo monástico *per se* sino en hacerlo con intenciones homoeróticas. La lujuria y la homosexualidad practicadas por los numerarios eclesiásticos eran muy comunes en la cultura de escarnio popular medieval, pero sorprende su inclusión en una obra de carácter religioso como las Cantigas de Santa María. Sin embargo, sería mucho más extraña la ausencia de los temas obsceno-burlescos en la obra alfonsí, dado su carácter heterogléxico y por más que la crítica concluya que este pasaje carece de sentido “lógico” alguno, tal y como afirman Lapa y Luque entre otros (34, 40).

Otra ilustración que logra demostrar la ambigüedad que recorre los folios de esta maravillosa composición pictórica es la que acompaña a la Cantiga #4. (Ilustración #3). Se trata de la narración de un milagro: un hombre que se halla arrodillado con la cabeza hundida entre sus brazos, orando a la Virgen, es embestido por un perro que se le acerca por detrás y le “trava”⁹ (Ilustración #4). Dos personas de religión judía que observan la escena se burlan sin compasión del pobre cristiano, provocando el castigo inmediato de la Virgen, que desvía una piedra arrojada por el cristiano contra el can y que va a dar directamente al tejado que cubre a los cáusticos observadores, haciéndolo caer sobre ellos para despedazarlos. La secuencia termina con el regocijo del protagonista ante la justicia certera de Santa María, que castigó a los sátiros semitas por burlarse de la desgracia del fervoroso siervo de la Virgen. Esta composición alberga, sin embargo, otras dimensiones interpretativas que pueden animar la sospecha de la existencia de lecturas obscenas de su discurso. Si se observa el desafortunado encuentro entre el devoto y el animal que describen las miniaturas, se reparará en que la postura adoptada por el perro es de copulación: sus patas delanteras descansan sobre la espalda del hombre; su cabeza se apoya sobre el cuello del arrodillado hombre de manera que le pueda morder el trapecio; el peso del animal recae sobre sus piernas traseras, de manera que su cuerpo queda en posición oblicua, representando y acompañando paralelamente la posición erecta de su órgano sexual.¹⁰

⁹ Para obtener más información acerca de la significación múltiple del término “travar”, vid. Vasvari, “A Tale of ‘Taillying’: Aesop Topsy-Turvy in the *Libro del Arcipreste*.” *Journal of Interdisciplinary Hispanic Studies/Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios* 2 (1990): 13-41.

¹⁰ Se puede interpretar que la imagen fálica se corresponda con una de las extremidades traseras del animal, pero para rebatir esta tendencia interpretativa, sin embargo, hay que observar que el trazado del pene erecto está perfectamente delineado. Un trazado más reciente sobre el original permite adivinar

De nuevo, resulta extraño el hecho de que los judíos presentes en la historia se rían ante la mordedura de un perro a otra persona que está ejerciendo sus prácticas religiosas. La interpretación alternativa de la cantiga aquí propuesta justifica, sin embargo, la burla por parte de estos personajes y la risa por parte del observador de las láminas. Tanto Corominas como Vicente García de Diego explican el vocablo “travar” en sus respectivos diccionarios etimológicos. El primero explica que “travar” es una palabra que viene del sustantivo “trava”, que significa “viga” o “madero”, lo cual le lleva a concluir que el verbo “travar” significaría “embarazar”, “asir”, “juntar con traba”, “unir fuertemente las construcciones”. Obvia decir que esta composición estaría, por lo tanto, muy relacionada con las cantigas analizadas con anterioridad, en las que los elementos de la construcción y la madera, así como su vocabulario, tienen una carga semántica obscena muy rica. La riquísima naturaleza semántica de este vocablo se expande en lo que, para Vicente García de Diego, es una clara alusión a “travar”, que pertenece a la misma familia léxica que el vocablo gallego “tarabela”, *palo que vibra o gira*. Según este lingüista, ambas formas léxicas se solían usar indistintamente, y parece evidente que también con carácter obsceno o sexual.

Sin dejar esta lámina, se puede observar otro ejemplo de escarnio, en este caso escatológico, en la imagen de los judíos ridiculizados. A diferencia de Luque (41), opino que el antisemitismo que se puede observar en esta composición no funciona únicamente como representación del judío como sujeto maligno dentro de la concepción moral maniqueísta que la iglesia había adoptado, sino también como agente en la función de presentarse a sí mismo en una disposición para provocar el escarnio de los lectores, tanto por su aspecto físico (Ilustración #5) como por lo ridículo y sustancialista de su castigo (Ilustración #6). El desmembramiento físico de estos personajes responde a una concepción obscena, corpórea de los integrantes de esa religión.

Las referencias explícitas a la sexualidad y a la obscenidad del cuerpo físico se suceden. Una de las que se frecuentan en las miniaturas de Alfonso X es la referencia a la asiduidad de mostrar cuerpos desnudos o cuerpos funcionando en plena actividad sexual, aunque es también evidente el trato mutilador al que estas miniaturas con referencias sexuales fueron sometidas por los aparatos censores de la moral cristiana (Ilustración #7).¹¹ Como ejemplo textual, se puede observar la conocida composición titulada “[C]omo Santa Maria livrou de morte hũa donsela que prometera de guardar sa virgãdade”, y que se corresponde con el número CCI (MS F), del que a continuación se reproducen fragmentos:

que al órgano sexual se le han superpuesto unas añadiduras a modo de pezuñas, convirtiéndolo así en una extremidad del animal. Estos aditamentos bien pudieron ser idea del prístino artista de las ilustraciones, deseoso de mantener ese carácter ambiguo, o bien podría haber sido un aditivo moral de algún escribano de corte certero.

¹¹ Muchas de las viñetas en las que aparecen amantes, demonios, infanticidios o incestos muestran claras señales de haber sufrido atentados en forma de recortes o profanaciones gráficas (Ilustración #7).

Muit' é mais a piadade de Santa Maria / que quantos pecados ome.fazer
 poderia [...] Muit' é mais a piadade de Santa Maria... / [...] e que *lle*
prometera de seer sa ancela / e de guardar seu corpo ben de toda folia. /
Assi o fez gran tempo. Mas o diabr' antigo, / que de virgüidade é sempre
êemigo, a tentou en tal guisa que lle fez por amigo / fillar un seu padryo,
con que fez drudaria, [...] E creceu-li' en tal *coita, que ouve tal despeito /*
de ssi que dun cuitelo se feriu eno peito; / E jazend' en tal coita, muito sse
repentia / Enton a Virgen santa ll' apareceu de chãõ / e polo corpo todo
foi-lle tragend' a mão, / e tornou-llo tan fresco, tan fremos' e tan sãõ /
como nunca mais fora, e assi a guaria [...]

Los fragmentos que aparecen en cursiva dan pie a interpretaciones polisémicas de acuerdo con la lista de vocabulario obsceno proporcionada por Arias Freixedo (187-194): “*Folia*”: afección desmesurada por el sexo; “*diablo*”: miembro viril; “*fillar*”: coger con violencia, en sentido erótico, acoger dentro de sí; “*coita*”: término ambivalente que se ha explicado tradicionalmente como pena, pero que estudios más recientes han optado por otorgarle terreno en el campo semántico del encuentro sexual;¹² “*cuitelo*”: dentro del campo semántico de la lanza, la espada y, en definitiva, todo lo que tenga punta y sea cortante, como representación del miembro sexual masculino; “*jazer*”: estar acostado/a con, fornicar con.

No cabe duda de que cada una de estas palabras aparece semantizada con una intencionalidad muy definida consistente en ofrecer una lectura doble que se manifieste por medio de la *aequivocatio*, y con una finalidad evidente de conducir a una posible lectura sexual que subyazca bajo la lectura “oficial” y que construya una posibilidad espacial para la risa. El final del fragmento seleccionado resulta particularmente fascinante, ya que no sólo se está detallando la capacidad mirífica de la virgen por perdonar y acoger bajo su manto, sino que también se le está otorgando el papel de “zurcidora de hímenes”, rol tradicionalmente asignado a prostitutas y trotaconventos según el imaginario medieval. Una interpretación de condición transgresora como esta no sería viable si el texto no fuese acompañado por las láminas pictóricas (Ilustración #8), en las que se observa la conversión religiosa de una mujer “rendida a la lujuria”, así como la –provocada– confusión entre el mundo de los conventos y el mundo de la sexualidad pagana, corroborando así el reiterado tema medieval del popular juego de palabras con respecto a las “abadessas”, término que apelaba tanto a la superiora en la comunidad religiosa como a las protagonistas de bacanales y de reuniones en entornos prostibularios.

También de gran relevancia en el ámbito de la ambigua transgresión sexual resulta la cantiga número XCII del Códice F (Ilustración #9). En esta *narración* un hombre trata de seducir sexualmente a una joven en una fiesta popular, pero ésta se niega a consentir sus favores y se refugia de su acosador en una iglesia, desde donde le cierra

¹² Ver Ria Lemaire.

las *puertas*. Ante esta situación, el mancebo, enfadado, golpea violentamente esa puerta con su *pierna*,¹³ sufriendo varias fracturas óseas y quedando incapacitado y condenado a vivir de la limosna de los demás. Interesa de esta composición, además de la capacidad mariana para castigar a quien atenta contra su templo –en sentido literal y en sentido lato–, la recitación primero de un intento de violación sexual y el relato, después, de las consecuencias de esa violencia primera. Una lectura superficial resultaría en una confusión ante el escarnio que sufre el pecador por su cojera, así como por el recurso escogido por este personaje para atentar contra la cerrazón impuesta por la doncella. El análisis más exhaustivo de la cantiga, sin embargo, permite reconocer que uno de los símbolos más (re)conocidos de la literatura medieval española es el de la *puerta*¹⁴ como símbolo de la vagina, como imagen del consentimiento (abierta) o el desdén (cerrada) femenino. Resulta curioso que en al menos dos láminas del códice se repita este tema referencial de la sexualidad y que no se hayan relacionado con anterioridad. Las puertas de la iglesia donde se refugia la mujer comienzan estando abiertas de par en par, en un momento en el que el hombre está galanteando de palabra.¹⁵ En la siguiente viñeta el hombre abusa físicamente de la mujer y una de las puertas ya aparece cerrada, lo que indica el desacuerdo de la mujer por el proceder del hombre. Finalmente, tras escaparse del exceso físico de su compañero, la mujer consigue entrar en la iglesia y cerrar definitivamente tras de sí las puertas. El hombre ya no tiene ninguna posibilidad de concretizar su actividad sexual y, sin embargo, cuando se queda solo en el exterior, es decir, en un momento en el que *se le ha negado la entrada al interior*, el hombre arremete fuerte y repetidamente contra la puerta cerrada, valiéndose para ello de las ya conocidas “*couces*”, las patadas, como proceder sexual.

Es notable el hecho de que la Virgen aparece en esta cantiga simplemente como espectadora; es decir, su función actancial es mucho más limitada que en otras cantigas (la mayoría). Da la sensación general de que el tema “encubierto” de esta cantiga es el ímpetu sexual y violento de un pecador a quien se le ha negado la *entrada* por las *puertas* que él deseaba. Si nos atenemos a la interpretación literal de la cantiga, la presencia de la virgen sería prescindible, ya que no parece necesario ningún milagro para que un hombre que golpea de manera brutal una puerta de

¹³ De acuerdo con Vasvari (1997), la simbología de la “pierna” atañe a la sexualidad masculina, ya que se solía identificar el pene con “la tercera pierna” –o el bastón– y quien cojeaba dejaba ver su impotencia sexual.

¹⁴ Para acceder a una extensa discusión de la voz ‘puerta’ en la Edad Media, ver Vasvari (1999).

¹⁵ Vid. Vasvari (1999, 75) para una amplia y detallada aproximación al estudio de las “puertas abiertas de par en par” en el caso del romance de la “Mora Moraima”. (*Yo me era mora Moraima/morilla de un bel catar./Cristiano vino a mi puerta/cuitada, por me engañar:/hablóme en algarabía/como quien la sabe hablar:/«ábrame las puertas, mora,/sí, Alá te guarde de mal.»/«Cómo te abriré, mezquina, que no sé quién te serás?»/«Yo soy el moro Mazote/hermano de la tu madre,/que un cristiano deo muerto/y tras mí viene el alcalde:/si no me abres tú, mi vida,/aquí me verás matar.»/Cuando esto oí, cuitada, comencéme a levantar,/vistiérame un almejía/no hallando mi brial,/fuérame para la puerta/y abríla de par en par.*)

madera maciza con sus piernas sufra lesiones de considerable relevancia. Lo que sí resulta llamativo es que la condena a la que se somete el pecador sea vagar por los pueblos para escarnio de las gentes que lo conocen, ya que sus huesos han quedado descompuestos, por lo que la cojera se ha convertido en un rasgo distintivo de su persona. Atendiendo a las divergentes manifestaciones léxicas que se han mencionado en este estudio, parece coherente establecer vínculos directos entre las “*couces*” y la actividad sexual; las puertas y la sexualidad física de la mujer; la madera y los huesos como alusión a la sexualidad física del hombre; “entrar” y “salir” como referencia al acto sexual; etc. Una interpretación más coherente de esta cantiga que trascienda la mera superficialidad del mensaje sería la que entendería que los excesos violentos y lujuriosos del hombre son severamente castigados por la Virgen con una pérdida de la potencia sexual, representada por la rotura de los huesos y su impedimento para volver a realizar el acto sexual, para burla atroz de un pueblo que se halla ávido de risa y que encuentra en el acto humorístico una forma inconsciente de interpretación de los milagros.

La presencia de elementos obscenos en la obra mariana de Alfonso X lleva a preguntarse el motivo de tan llamativa senda bidireccional. Tal y como apunta Lapa, hay una tendencia a provocar la risa a través de la exageración: desde la desmesurada reacción de la Virgen ante la “mala ética” de los judíos, hasta la inmensa respuesta infernal ante un pecado tan liviano como el de abandonar el monasterio para ir a alborozar al río, pasando por los excesos sexuales de un hombre que pretende acceder al consentimiento de una doncella. Estos elementos, que están tan presentes en las composiciones satíricas medievales, se repiten incansablemente en la obra sacra alfonsí, de manera que ambas tendencias resultan indispensables y complementarias. A pesar de tener ya todas estas evidencias de la presencia del humor obsceno incluso en las composiciones que son consideradas como las más hieráticas, hemos de insistir en el hecho de que existe en todas ellas una multidimensionalidad a cuya comprensión no podemos llegar más que limitadamente.

La conclusión de este estudio no puede ser tal, ya que lo que pretende es invitar a una continuación de esta heterodoxa línea de investigación que propone. Se cierra así el círculo que la estructura de este trabajo buscó al comenzar con la mención de cierta crítica tradicionalista en la que pervive el miedo a la investigación alternativa, que continuó por el análisis de la literatura de escarnio y de su crítica y que, siguiendo esa misma línea, finalizaba con el análisis más exhaustivo de algunas cantigas marianas del magnífico Códice de Florencia. Existe una pretensión a que esta estructura sea circular ya que la literatura medieval funciona como *actuación* de esa sociedad que Bakhtin prescribió con tanta maestría, en la que el dialogismo está presente en todos y cada uno de sus componentes primordiales.

APÉNDICE

(Fuente: Luque, 1989)

Lámina 0 (Ilustración # 0): *Esquema de los Códices*

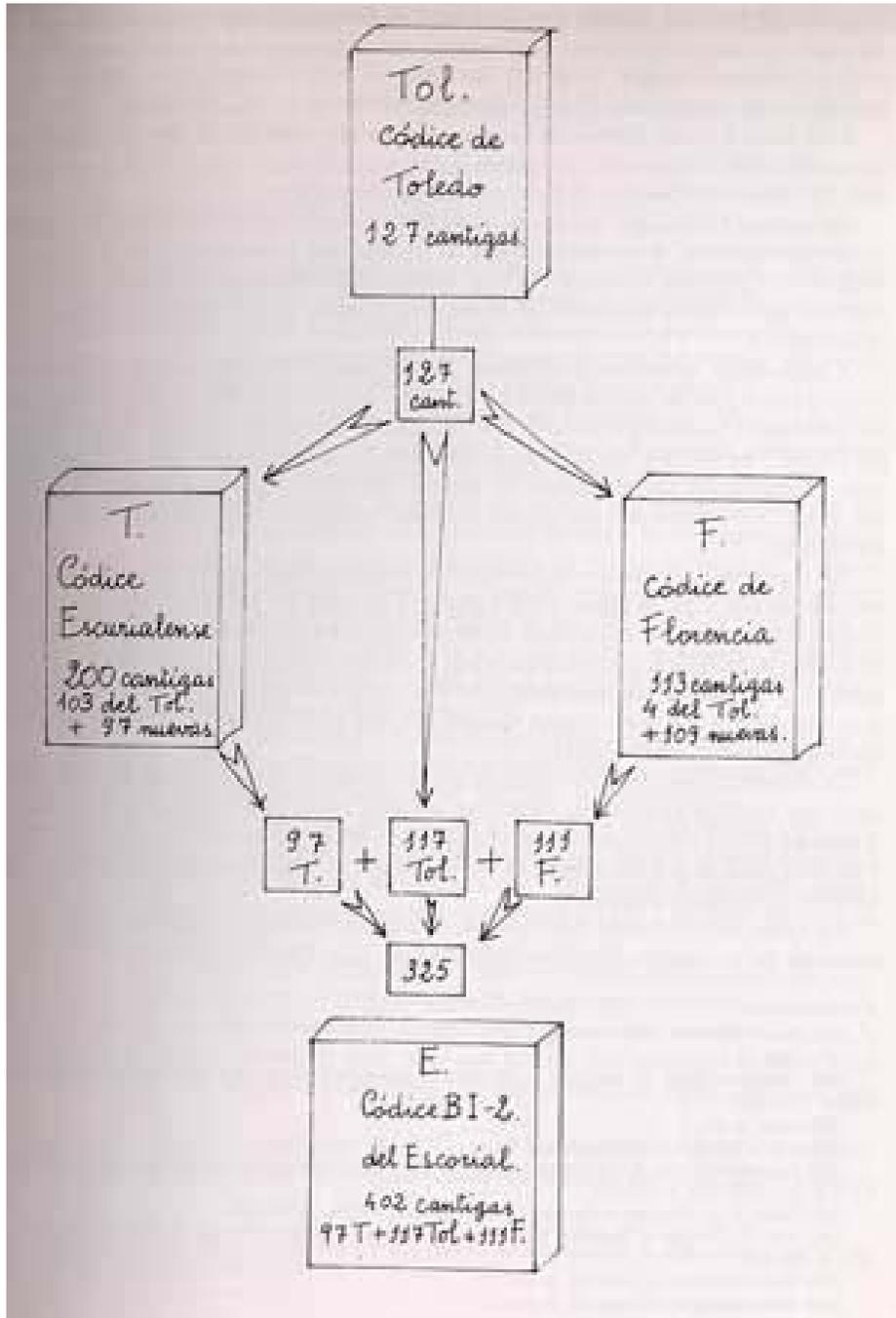


Lámina A (Ilustración # 1)

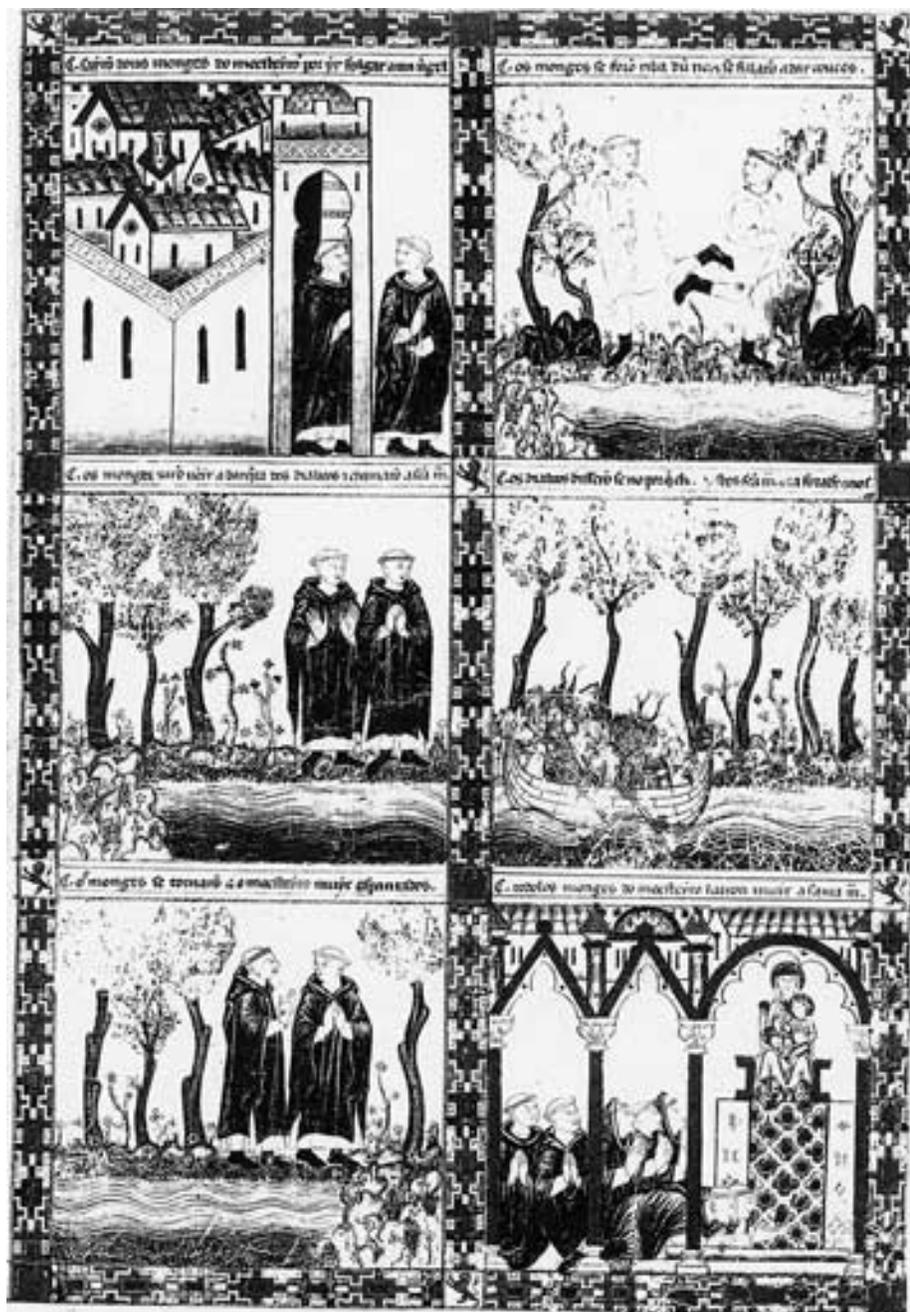


Lámina B (Ilustración # 2)

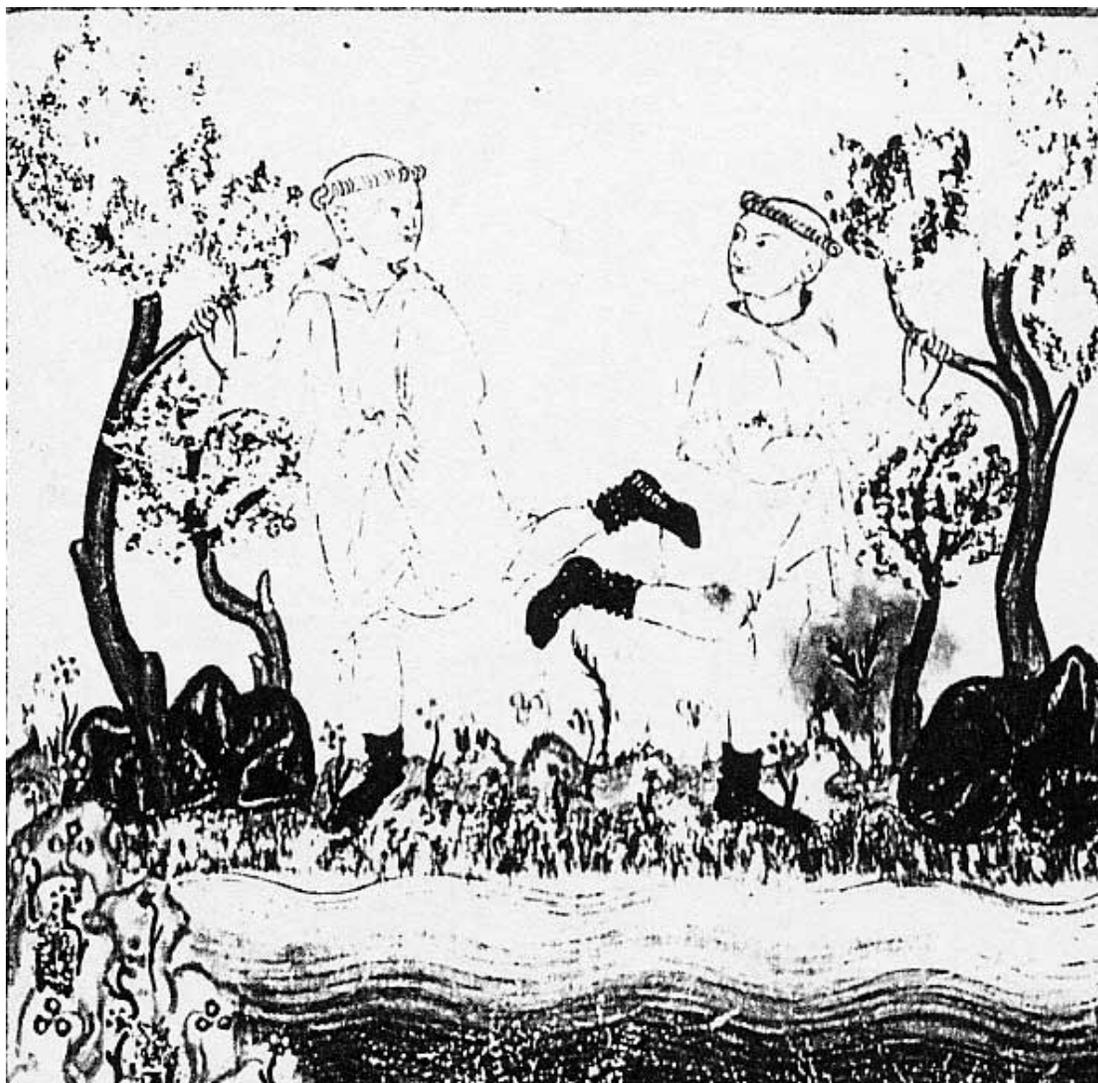


Lámina C (Ilustración # 3)

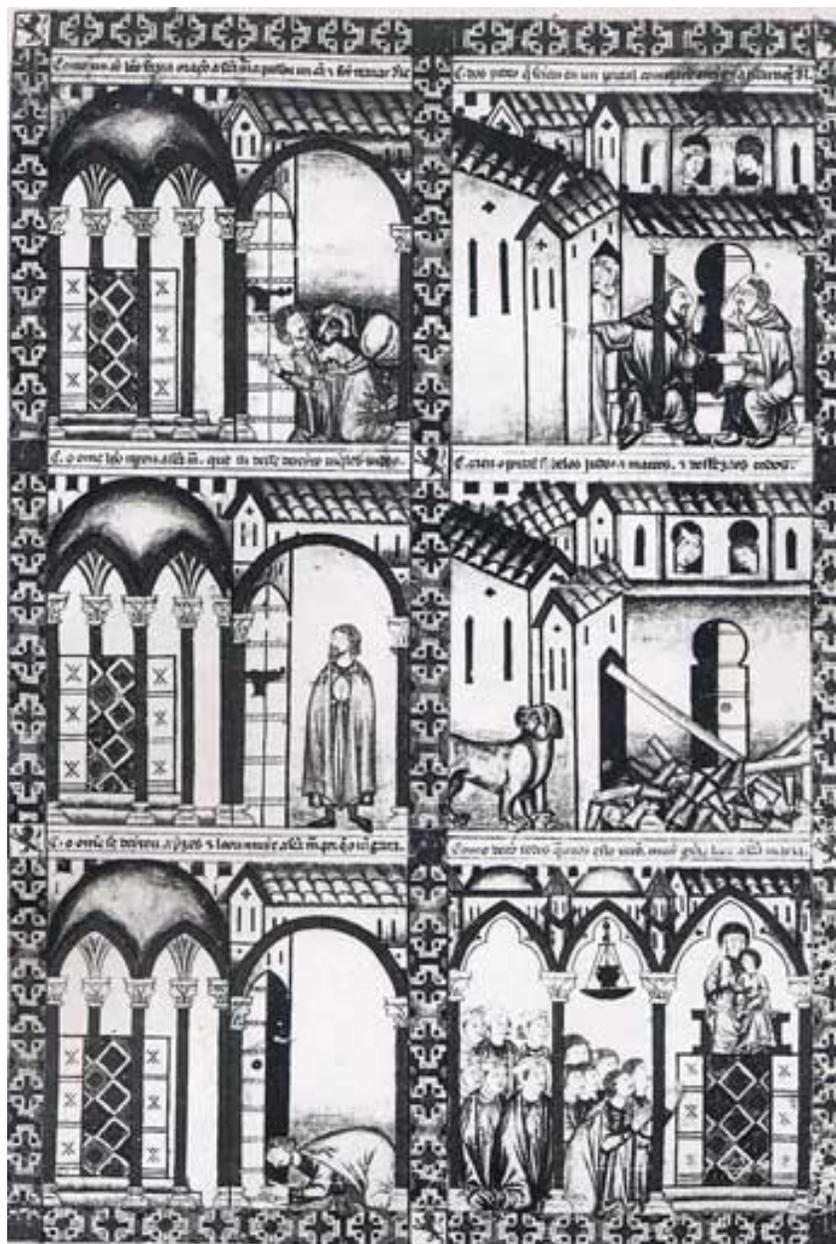


Lámina D (Ilustración # 4)



Lámina E (Ilustración # 5): *Detalle de Judíos I*



Lámina F (Ilustración # 6):
Detalle de Judíos II

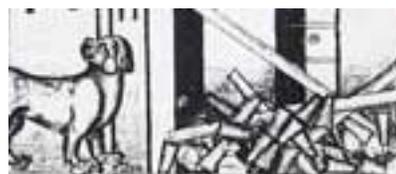


Lámina G (Ilustración # 7)

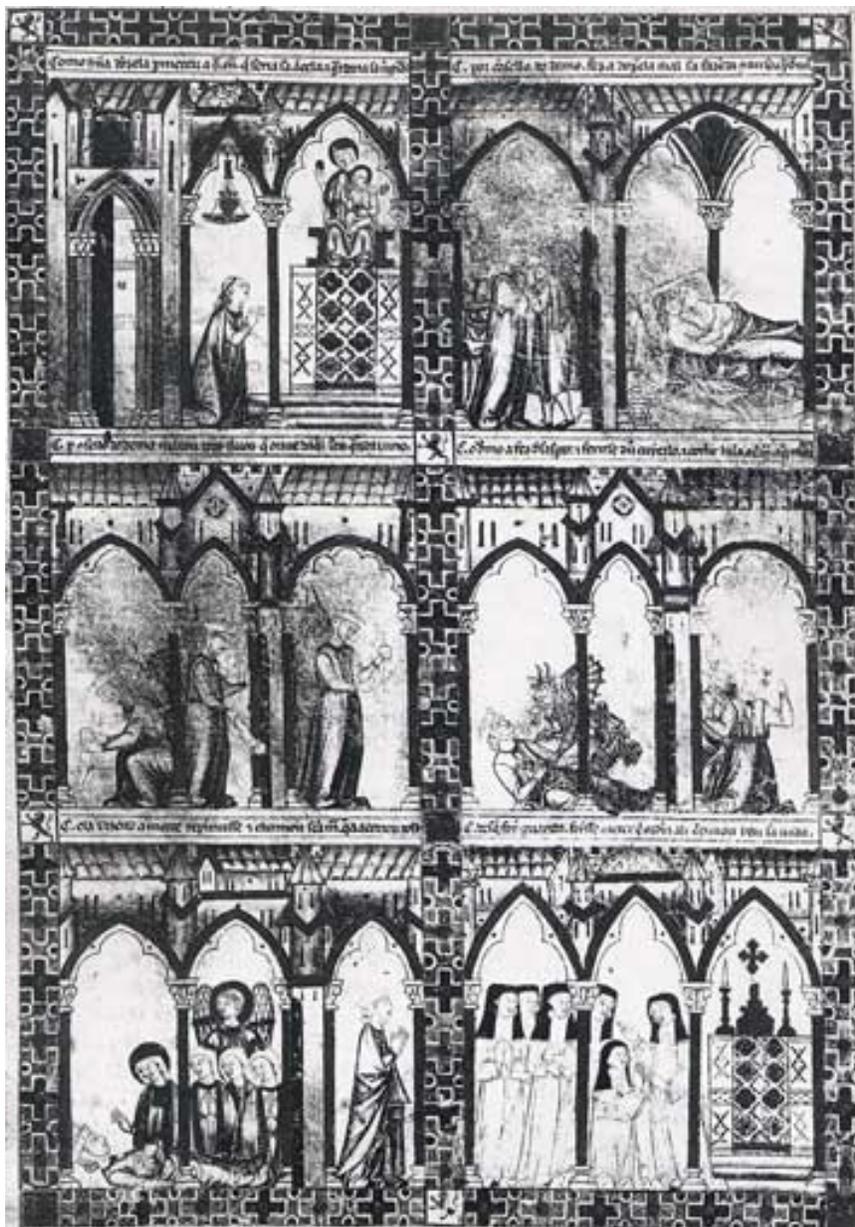


Lámina H (Ilustración #8a y 8b): *Ambigüedad del término “abadessa”*

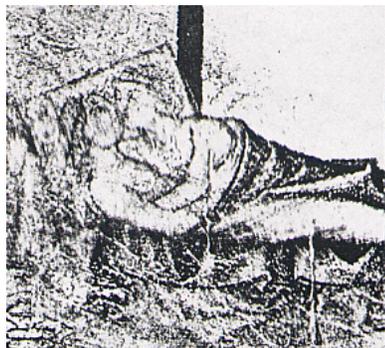


Lámina I (Ilustración # 9): *Las puertas y el desdén amoroso*

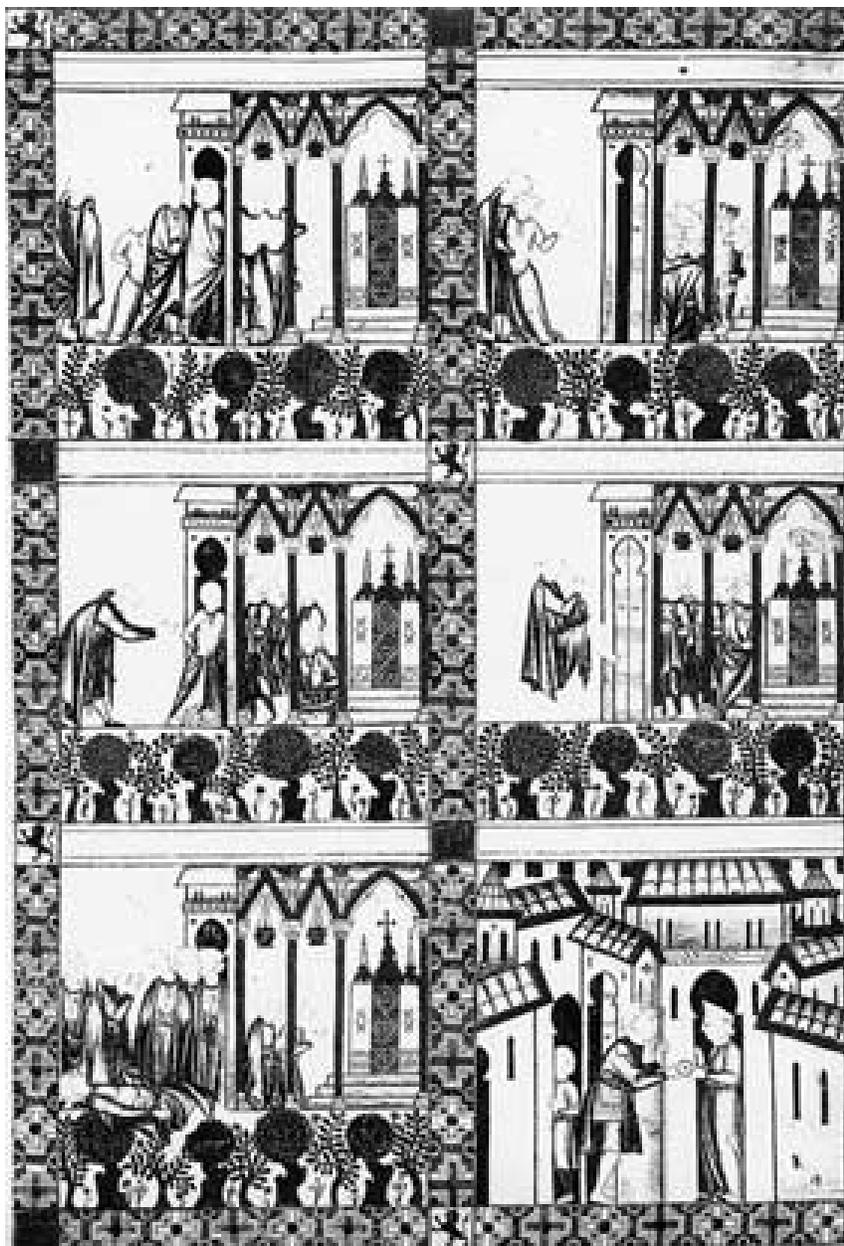
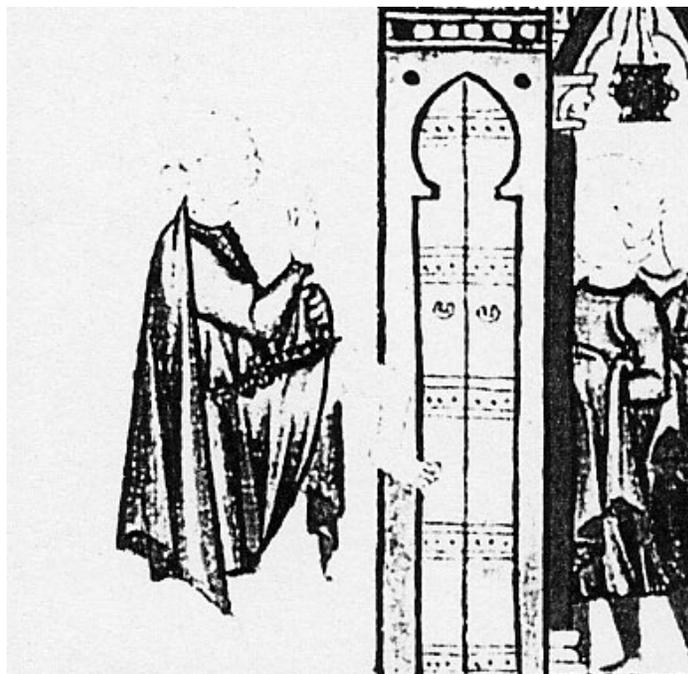


Lámina J (Ilustración # 10): *Detalle del contacto físico*



Lámina I (Ilustración # 11): *Detalle de la “couce”*



Obras citadas

- Arias Freixedo, Xosé Bieito. *Antoloxía de Poesía Obscena dos Trobadores Galego-Portugueses*. Santiago de Compostela: Edicións Positivas, 1993.
- Bakhtin, Mikhail. Trad. Héléne Iswolsky. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- . *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barral Editores: Barcelona, 1974
- . Trad. Caryl Emerson. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Beltrán, Luis. *Cuarenta y Cinco Cantigas del Códice Rico de Alfonso el Sabio*. Barcelona: Oro Viejo, 1997.
- Berceo, Gonzalo de. Ed. Brian Dutton. *Los Milagros de Nuestra Señora*. Londres: Tamesis Books, 1971.
- Canet Vallés, José Luis. "La mujer venenosa en la época medieval." *Lemir* 1 (1998). 26 de abril, 1996 <http://parnaseo.uv.es/lemir/revista/revista1/Mujer_venenosa.html>.
- Coote, Mary P. "On the composition of Women's Songs." *Oral Tradition* 112 (1992): 332-48.
- Corominas. *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*. Berna: Ed. Francke, 1954.
- Deyermund, Alan. *La Literatura Perdida de la Edad Media Castellana*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1995.
- . *Historia de la Literatura Española. 1: La Edad Media*. Barcelona: Editorial Ariel, 1971.
- Faulhaber, B. "Neo-traditionalism, Formulism, Individualism, and Recent Studies on the Spanish Epic." *Romance Philology* 30.1 (1976): 83-101
- Fidalgo Franco, Elvira. "'La abadesa preñada' (Berceo, 21). Seis versiones románicas y tres en latín." *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Granada: Universidad de Granada, 1995. 329-39.
- Frenk, Margit. "Amores tristes y amores gozosos en la antigua lírica popular." *Revista de Estudios Hispánicos* 15.3 (1991): 377-84.
- García Cuadrado, Amparo. *Las Cantigas: el Códice de Florencia*. Murcia: Universidad de Murcia, 1993.
- García de Diego, Vicente. *Diccionario etimológico español e hispánico*. Madrid: Espasa-Calpe, 1985.
- García Velasco, Antonio. *La Mujer en la Literatura Medieval Española*. Málaga: Ediciones Aljaima, 2000.
- Huerta Calvo, Javier. "Lo carnavalesco en la teoría literaria de Mijail Bajtín." *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1989.

- Irwin, Bonnie. "What's in a Frame? The Medieval Textualization of Traditional Storytelling." *Oral Tradition* 10-1 (1995): 27-53.
- Jauss, Hans Robert. *Alteritat und Modernitat der mittelalterlichen Literatur*. Munich: Wilhelm Fink, 1977.
- Lauwers, M. "'Religion Populaire', Culture Folklorique, Mentalités." *Revue d'histoire ecclésiastique* 82 (1987): 221-58.
- Le Goff, Jacques. *The Medieval Imagination*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- Lemaire, Ria. "Explaining Away the Female Subject." *Poetics Today* 7:4 (1986): 729-43.
- Liu, Benjamin. "Obscenedad y transgresión en una cantiga de escarnio." Ed. Luce López-Baralt. *Erotismo en las letras hispanicas: Aspectos, modos y fronteras*. Mexico City: Centro de Estudios Ling. & Lit., Colegio de Mexico, 1995. 203-17.
- Luque, Agustín. *Marco Histórico y Texto: Agustín Santiago Luque; Ilustraciones: María Victoria Chico Picaza y Ana Domínguez Rodríguez; Música: Agustín Santiago Luque. El Códice de Florencia de las Cantigas de Alfonso X el Sabio. Volumen complementario de la Edición Facsimilar del ms. B.R. 20 de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia*. Edilan: Madrid, 1989.
- Magán Abelleira, Fernando et al., eds. *Lírica Profana Galego-Portuguesa*. 2 vols. Santiago de Compostela: Ramón Piñeiro, 1996.
- Manso Porto, Carmen. "José Picado. Dibujos de Las Cantigas de Alfonso X el Sabio." Eds. Luis Suárez Fernández & Carmen Manso Porto. *Isabel la Católica en la Real Academia de la Historia*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2004. 186-93.
- Márquez Villanueva, Francisco. "Las lecturas del Deán de Cádiz en una cantiga de mal dizer." Ed. Israel J. Katz. *Studies in the Cantigas de Santa María*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987. 329-54.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas; problemas de historia literaria y cultural*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957.
- Mettmann, Walter, ed. *Afonso X O Sabio: Cantigas de Santa María*. 2 vols. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1981.
- Montoya Martínez, Jesús. "El Prólogo de Gonzalo de Berceo al Libro de los Milagros de Nuestra Señora." *La Corónica* 13 (1985): 175-89.
- Nodar Manso, Francisco. *Teatro Menor Galaico-Portugués: reconstrucción textual y teoría del discurso*. A Coruña: Universidad de La Coruña, 1990.
- Parkinson, Stephen. "Miragres de maldizer?: Dysphemism in the Cantigas de Santa María." *Cantigueiros: Bulletin of the Cantigueiros de Santa María* 4 (1992): 45-57.
- Patton, Pamela A. "Constructing the Inimical Jew in the Cantigas de Santa Maria: Theophilus' Magician in Text and Image." Ed. Mitchell B. Merback. *Beyond*

- the Yellow Badge: Anti-Judaism and Antisemitism in Medieval and Early Modern Visual Culture*. Leiden/Boston: Brill, 2008. 233-56 (texto); 506-14 (imágenes).
- Rico, Francisco. A. Deyermond. *Historia y Crítica de la Literatura Española. Volumen I: Edad Media*. Barcelona: Editorial Crítica, 1980.
- Rodríguez Barral, Paulino. "La dialéctica texto-imagen. A propósito de la representación del judío en las Cantigas de Santa María de Alfonso X." *Anuario de Estudios Medievales* 37.1 (2006 [2007]): 213-43. <http://estudiosmedievales.revistas.csic.es/index.php/estudiosmedievales/article/view/38/39>.
- Rodríguez Lapa. *Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer*. Vigo: Editorial Galaxia, 1965.
- Snow, Joseph T. "The Satirical Poetry of Alfonso X: A Look at Its Relationship to the *Cantigas de Santa María*." Ed. Francisco Márquez Villanueva. *Alfonso X of Castile: The Learned King (1221-1284): An International Symposium: Harvard University 17 November 1984*. Cambridge: Harvard, Dept. of Romance Langs. & Lits., 1990.
- Vasvári, Louise O. *The Heterotextual Body of The Mora Morilla*. London: Queen Mary and Westfield College, 1999.
- . "El refranero polisémico del buen amor." Eds. Florencio Sevilla & Carlos Alvar. *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid, 1998*. Madrid: Castalia, 2000: 218-43.
- . "'La madeira certa...a medida d'España' de Alfonso X: Un Gap Carnavalesco." *Actes del VII Congrès de L'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Castellón: University Press, 1997. 459-69.
- The Cantigas de Santa María*. Consultado el 18 de diciembre de 2008. <http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/>.