

PASIONES, ACTAS DEL DOLORE  
EN EL LIBRO DE BUENAS NOTAS  
LUDWIG M. HANSEN  
DE LA  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE  
LITERATURA MEDIEVAL

43

SANTANDER

22-26 de septiembre de 1999

PALACIO DE LA MAGDALENA

Universidad Internacional

Menéndez Pelayo

Al cuidado de

MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO

con la colaboración de Laura Fernández

CONSEJERÍA DE CULTURA

DEL GOBIERNO DE CANTABRIA

AÑO JUBILAR LEBANIEGO

ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER

•MM•

ACTAS DEL  
VIII CONGRESO INTERNACIONAL  
DE LA  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE  
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER  
22-26 de septiembre de 1999  
PALACIO DE LA MAGDALENA  
Universidad Internacional  
Mención Pérez

Al cuidado de  
MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO  
con la colaboración de Laura Fernández

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval

Depósito legal: SA-734/2000

Carolina Valcárcel

*Tratamiento de textos*

Gráficas Delfos 2000, S.L.

Carretera de Cornellà, 140

08950 Esplugues de Llobregat

Impresión

·MM·

«DE TODOS INSTRUMENTOS,  
YO, LIBRO, SÓ PARIENTE» (LBA 70):  
EL TEXTO LIMINAL COMO CUERPO SEXUAL

LOUISE O. VASVARI

Universidad estatal de Nueva York (Stony Brook)

LA INTERPRETACIÓN de la estrofa 70 del *Libro de buen amor* que empieza «De todos instrumentos yo, libro, só pariente/ bien o mal qual puntares, tal diré ciertamente» es importantísima para la lectura de la obra, pues es el pasaje puente entre el complejo material preliminar y el texto mismo. Por lo tanto, toda interpretación de esta estrofa liminal tiene que relacionarse con la interpretación de la obra completa. En estas páginas quiero demostrar que esta estrofa es la textualización de una adivinanza erótica de tradición oral, que por su colocación sirve de guía para una lectura potencialmente pornográfica del texto. En conexión con este pasaje tengo que fijarme igualmente en otros puntos estratégicos del muy variado material introductorio del *Libro*, donde también se reitera la importancia de la interpretación correcta. Éstos son el Prólogo en prosa, la Introducción y el *exemplum* del griego y del romano, el cual se utiliza para ilustrar la lección del material introductorio anterior.

La estrofa 70 ha suscitado bastante atención crítica, tanto en relación con la lectura correcta de los manuscritos (*De todos instrumentos* o *De todos los instrumentos*) como en cuanto a la interpretación posible de *puntos e instrumento* (pero no de *libro*). Por mi parte, en estas páginas quiero proponer una lectura mucho más heterodoxa que la de la crítica anterior. Me propongo documentar las ineludibles connotaciones sexuales de los vocablos que se reiteran en la estrofa y en los pasajes relacionados, en primer lugar, de la palabra clave *punto*, pero también de *instrumento* y *libro*, para demostrar que se prestan a una lectura grosera que desinfla por completo las pretensiones elevadas de una lectura de superficie.

Estudio, además, el pasaje dentro del contexto de la oralidad inherente en la textualización medieval, que consiste en la lectura en voz alta de un texto, considerado como un recipiente no de unidades visuales sino de sonido, del cual habla la voz autorial. Sabemos que en la Edad Media toda operación de trasladar un texto a otro, de copiarlo y de leerlo, se realizaba con ayuda de la voz, mediante la práctica de la *pronuntiatio*, o vocalización *sotto voce*, hasta cuando el lector se encontraba solo. Tal

«lectura» del texto, en parte oral, conlleva el elemento del diálogo como clave de expresión, donde el poeta habla con el lector oyente. La relación dialógica es, además, intralingüística. En este contexto los términos como *libro* y *puntar*, en el pasaje en cuestión, también son formalmente dialógicos, entre el discurso textual —es decir, entre el pasaje leído como introducción al texto— y el discurso oral —el pasaje escuchado como adivinanza erótica.

La estrofa 70 y la estrofa anterior, con la cual forma una unidad semántica, rezan:<sup>1</sup>

Do cuidares que miente dize mayor verdat:  
en las coplas *puntadas* yaze grand fealdat;  
dicha buena o mala por *puntos* juzgat,  
las coplas con *los puntos* load o denostad.

De todos *instrumentos* yo, *libro*, só pariente:  
bien o mal qual *puntares*, tal diré ciertamente;  
qual tú dezir quisieres, y faz *punto*, y tente;  
si me *puntar* sopieres, sienpre me avrás en miente (69-70).

En la estrofa 69 se previene al auditorio que el texto es difícil de descifrar y que su lectura está llena de trampas semánticas: «Do cuidares que miente dize mayor verdat:/ en las coplas *puntadas* yaze grand fealdat» (69ab). La misma voz textual aconseja en el resto de la estrofa que para evitar las malas lecturas hay que ser un lector muy atento: «dicha buena o mala por *puntos* juzgar, las coplas con *los puntos* load e denostad» (69cd). Pero ¿qué son exactamente estos *puntos* que nos ayudan a leer correctamente? No son sino el comienzo del juego polisémico que se desarrolla plenamente en la estrofa 70, donde se añaden, además, *punto*, *puntares*, y *puntar* —es decir, un total de seis ocurrencias del lexema en seis versos. Por lo tanto, la interpretación «correcta» de un oyente o lector dado va a depender de la interpretación que tenga de *punto[s]-puntar*.

Tan problemáticos como *punto-puntar* son los dos nombres del primer verso, *instrumento* y [*yo*] *libro* (70a). *Libro*, el sujeto gramatical de toda la estrofa 70, que se dirige en primera persona al lector, como nos recuerda Ottavio Di Camillo, es un lexema que aparece a menudo en el texto y cuyo campo semántico muy amplio todavía queda sin determinar. Y como ha notado Germán Orduna, ¡es con este verso que nos enteramos que toda la argumentación anterior introductoria ha sido expuesta por el libro mismo!<sup>2</sup>

<sup>1</sup> En todas las citas al texto sigo la edición de A. Blecuá, ed., Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, Cátedra, Madrid, 1992, pero en 69b prefiero *puntadas* (y no *pintadas*), sugerido por L. Jenaro MacLennan, «*Libro de buen amor*, 69-70. Notas de crítica textual», *Medioevo Romano*, IV (1977), 350-367. La cursiva en las palabras claves es mía.

<sup>2</sup> O. Di Camillo, «*Libro de Buen Amor* 70a: What are the Libro's Instruments?», *Viator*, XXI (1991), p. 251, y G. Orduna, «Lectura de "buen amor"», *Incipi*, XI (1991), p. 17.

Como es bien sabido, en varios puntos estratégicos de la introducción del *Libro* se reitera la importancia de la interpretación correcta, por ejemplo en el Prólogo en prosa, donde «parece» decirnos que hay que fijarse no en el «son feo de las palabras», sino en otro nivel de comprensión más elevado (línea 125). Asimismo en la Introducción en verso que sigue a este Prólogo se repite la idea que bajo la apariencia exterior fea se esconde la sabiduría, pero esta vez se expresa con una retahíla de proverbios, entre ellos, «ansí en feo libro está saber non feo» (16d) y «so fea letra está saber de grand dotor» (18d). También el muy conocido cuento del sabio griego y del ribaldo romano, sirve de *exemplum* para ilustrar la lección reiterada del Prólogo y de la Introducción sobre la *intentio libri*; al mismo tiempo, junto con la estrofa 70, que lo sigue, es el texto liminal que ata los prólogos con el comienzo del texto. La secuencia es la siguiente: *exemplum* (44-63), moraleja (64), y tres estrofas de transición, donde parece repetir lo que se dijo antes sobre la relatividad de las interpretaciones (65-69). Tenemos que ver cada una de estas secciones brevemente, porque sirven para prepararnos para la interpretación de la estrofa 70.

El tema del cuento del griego y del romano es ¿cuál es la interpretación correcta de los signos lingüísticos (en este caso de los signos gestuales)? Con razón, el episodio ha ocasionado bastante discusión crítica, porque por su colocación estratégica, al limen del texto, y por su tema nos promete ofrecer una información importante sobre la intencionalidad posible del supuesto autor, «Juan Ruiz», históricamente desconocido. Varios estudiosos han sugerido que el humor del episodio reside en el malentendido entre la comprensión teológica del letrado griego de las señales y la comprensión burda del ribaldo romano, y que la moraleja del cuento en forma de proverbio, «no ha mala palabra si non es a mal tenida» (64b), se comprueba porque la interpretación de los dos contendientes es igualmente válida (o inválida). Sin embargo, en un estudio anterior intenté demostrar que en la rica tradición europea del cuento, el ribaldo, que pertenece a la familia del *trickster* folklórico, siempre representa la voz de la oralidad mayoritaria que sale victoriosa en el *agon* entre la alta cultura y la cultura oral del vulgo.<sup>3</sup> Propuse que la interpretación violenta y obscena que hace el ribaldo de los gestos del griego, donde todo se reduce al nivel sexual, es la auténtica voz del pueblo. Quien queda burlado al final es el letrado griego, quien ingenuamente toma por su igual al rufián disfrazado de doctor y cree que éste entiende las señales al mismo nivel metafísico que él. Dentro del contexto de expectativas de la recepción original del texto, es imposible que el ribaldo, representante del bajo corporal, no ponga en posición ridícula al representante de la alta cultura. La supuesta moraleja del *exemplum*, «non ha mala palabra si non es a mal tenida», también habla con dos voces. Aunque parece autorizar la interpretación individual de cada receptor, sea este cuerdo o liviano, la autoridad de esta sabiduría popular se deshace inmediatamente en el verso siguiente, donde la voz textual aconseja: «entiende bien mi libro e avrás dueña garrida» (64cd). Es decir, el lector cuerdo es quien sabe utilizar el libro para conseguir una mujer.

<sup>3</sup> L.O. Vasvari, «Festive phallic discourse in the *Libro del Arcipreste*», *La Corónica*, XII:2 (1993); pp. 1-32.

Veamos, finalmente, las tres estrofas de transición entre el *exemplum* del griego y el romano y la estrofa 70. Estas —como ya hemos notado al comienzo de este estudio en el caso de la última— ocasionan aún más enredos semánticos:

En general a todos habla la escriptura:  
 los cuerdos con buen sesso entenderán la cordura;  
 los mançebos livianos guárdense de locura:  
 escoja lo mejor el de buena ventura.

Las del buen amor son razones *encubiertas*:  
 trabaja do fallares las sus señales çiertas:  
 si la razón entiendes o en el sesso açiertas,  
 non dirás mal del *libro* que agora refiertas.

Do coidares que miente dize mayor verdat:  
 en las coplas *puntadas* yaze grant fealdat;  
 dicha buena o mala *por puntos* la juzgat,  
 las coplas con los *puntos* load o denostad (67-69).

En el nivel denotativo de estos versos se explica que se debe leer el *Libro* por puntos gramaticales, o quizás cantarlo, modulándolo por puntos, o notas musicales, haciendo pausa según los propios antojos del lector. El pasaje propone que tal lectura detenida y compasada es necesaria para que el lector llegue a descifrar *las razones encubiertas* —el sentido profundo o alegórico del buen amor— que yacen escondidas detrás de las palabras feas del texto. Tal lectura sería, por supuesto, la de un docto letrado, como el griego. Sin embargo, el pasaje se presta *también* a una lectura grosera: en esta contralectura se propone que hay que acudir al amor de las *encubiertas* (68a), que son una clase de prostitutas, *por puntos*, es decir, por los actos sexuales. La *encubierta* es una de cuantas apelaciones —como la *tapada*, la *recoleta*, la *pecadora del paño*, y la *puta de manta*— para la prostituta que se cubre con una mantilla, la cual se puede distinguir de las putas públicas por sus ingresos muy superiores.<sup>4</sup> Y estas *razones encubiertas* hay que juzgarlas *por puntos*, cuyas connotaciones sexuales son aún más importantes porque, como se ha visto ya arriba, *punto* es la palabra clave de las estrofas 69 y 70. Las tres ocurrencias polisémicas del término en la 69 —*coplas puntadas*, *por puntos*, *con los puntos*, preparan al lector para la continuación del mismo juego verbal en la estrofa siguiente con *bien o mal... puntares, y faz punto, y si me puntar sopieres*.

A pesar de la ambigüedad potencial de *punto-puntar* los críticos han limitado su interpretación de estos términos a sus sentidos didácticos, retóricos y musicales

<sup>4</sup>J.L. Alonso Hernández, *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII*, Ediciones Universitarias de Salamanca, Salamanca, 1979, pp. 40-41; y M.E. Lacarra, «La evolución de la prostitución en la Castilla del siglo quince y la mancebía de Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas», en *Fernando de Rojas y «Celestina»: Approaching the Fifth Centenary*, edd. I.A. Corfis y J.T. Snow, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison (Wisconsin), 1993, p. 39.

(‘cantar según los puntos o notas musicales’, y, metafóricamente, ‘interpretar’). *Instrumento* (70a), tan susceptible como *punto* a connotaciones chistosas, también se ha considerado sólo como ‘instrumento de música’ y, en un estudio poco citado, como ‘documento legal’.<sup>5</sup> El pasaje se ha entendido como la voz del yo del autor ficticio, quien habla aquí en primera persona en nombre del libro, el cual se compara con un instrumento musical. El autor-libro aconseja al lector que ya sea que éste lo diga sílaba por sílaba o suene nota por nota, según su talento para ejecutar bien la lectura-música, puede sacar una buena o mala lección. Según estas interpretaciones, el pasaje no sería más que la repetición —por cuarta vez en la Introducción— de la lección sobre las múltiples interpretaciones posibles. Mi propósito no es disputar la validez de estas lecturas cultas, todas semánticamente plausibles y probables, sino demostrar que si descartamos otras interpretaciones que pertenecen a la cultura oral, corremos el riesgo de terminar como el docto griego.

Para entender la enorme importancia del término latino *punctus*, de donde derivan *punto-puntar* habría que hacer un *excursus*, imposible dentro de los límites de este estudio, acerca de la fisiología de la lectura, específicamente de la historia de la *scriptura continua* en el Occidente y del desarrollo necesario consecuente de la puntuación.<sup>6</sup> Pero, por lo menos, tenemos que preguntarnos, ¿cómo pudieron los lectores medievales leer los manuscritos que nos causan tanta dificultad? Para empezar, leían muy lentamente. Mientras nosotros reaccionamos con irritación al tener que volver a leer un pasaje, los lectores medievales aceptaban la necesidad de tener que decidir entre dos o más lecturas posibles. Y mientras nosotros trazamos una frontera nítida entre la lectura y la audición de un texto, en una cultura más oral-aural la lectura pasa por varias etapas, desde la lectura en voz alta, hasta el hablar entre dientes y el mover los labios. Tan importante como la división de las palabras para la capacidad posible de la lectura rápida y en silencio es la puntuación, que, junto con la ayuda de otras técnicas como la capitalización y la disposición del texto en la página, se desarrolla gradualmente desde la Antigüedad tardía hasta el siglo XV. La puntuación, uno de los fenómenos de la lengua escrita, empezó a desarrollarse sobre todo como guía de lectura cuando se hizo necesario aprender el latín como lengua textual. Pero la puntuación medieval no estaba estandarizada, y, además, varios géneros utilizaban tradiciones distintas de puntuación o, a veces, carecían de puntuación.

Etimológicamente *punctus* (‘punto, señal minúscula’) deriva del latín *pungo*, *punctus* (‘penetrar, clavar, horadar, agujerear, herir, molestar’). Del concepto del agujerear físicamente o ‘punzada o herida de punta’, se pasa metafóricamente a la penetración o *punct*-uación de la página; se refiere —en particular dentro del contexto

<sup>5</sup> Ver la discusión de opiniones anteriores en O. Di Camillo, «Libro de Buen Amor 70a».

<sup>6</sup> Ver M.J. Arn, «On Punctuating Medieval Literary Texts», *Text*, VII (1988), pp. 161-174; P. Saenger, *Space between Words. The Origins of Silent Reading*, Stanford University Press, Stanford, 1997; y M.B. Parkes, *Pause and Effect: an Introduction to the History of Punctuation in the West*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1993.

de la meditación religiosa y de la lectura de textos litúrgicos— al método de dividir o puntear el texto en unidades mnemónicas, o fáciles de recordar. La *punctio*, ‘el herir la superficie de la página’, y la *compunctio cordis*, ‘el herir la memoria’, son procesos simbióticos; en ambos la violencia parece ser casi un principio mnemotécnico. Uno de los lugares comunes de la *memoria* es el ser como una tabla encerada, o más tarde, en la cultura del manuscrito, como la página de un pérgamino, sobre la cual se escribe con el *estilo* de la memoria (de donde deriva la utilización metafórica de *estilo* como ‘modo de hablar o escribir’). Recordemos que escribir con el *estilo*, una especie de punzón, en la piel adobada y estirada de un animal no era una actividad simplemente manual sino de todo el cuerpo, un acto físico muy recio, hasta violento.

Originalmente el *punctus* no denotaba simplemente el puntillo insignificante que vemos en un texto sino, como hoy *punta de un lápiz*, ‘el extremo agudo de un instrumento con que se puede herir o perforar una superficie’. Los léxicos derivados del *punct-* y su alomorfo etimológico *pic-* siempre conservan la connotación de agudeza, proyección y protuberancia, como el español *pica[da]*, *pico*, *picón*, *picante*, *pique*, el inglés *punch*, *poignant*, *pungent*, y muchos más. Otra asociación constante de *punct-* es la *punta* corporal por excelencia, el miembro viril, como en español *punto/-a*, el inglés *prick*, ‘pene’, y *to prick up*, ‘erguirse’. Es ésta «la mal sosegadilla ... punta de la barriga» de Pármeno en la *Celestina*, y, para saltar cinco siglos, de la «punta viril ... [que] se desinflaba languideciendo irremisiblemente» en el *Paradiso* de Lezama Lima. Compárese con igual connotación el *clavar el punto* en el siguiente verso del Siglo de Oro, donde se relexicaliza chistosamente el campo semántico de la astrología para describir el acto sexual?

Si astrología sabéis,  
antes que me destoquéis,  
suplicóos que me clavéis  
el punto en el mediódía.<sup>8</sup>

Y hay más, pues no sólo el *punto* sino todas las señales básicas de puntuación tienen una etimología sexual: compárese *virgu[lli]a*, diminutivo del latín *virga*, ‘pene’ > español *verga*, francés *verge*; el griego *komma*, ‘incisión’ > *coma*; el inglés *dash*, ‘pegar con violencia, frustrar’. En el antropomorfismo de la cultura del libro, además de las señales de puntuación, también se sexualizan los instrumentos con que se marcan, como *pincel*, inglés *pencil*, ‘lápiz’ < latín *penicillum*, ‘pene diminutivo’; e *instrumento* mismo, ‘pene, testículos [en plural]’, pero a veces también ‘vulva’. Varios otros términos relacionados con la cultura del libro tienen igual etimología, el latín *corpus*, ‘cuerpo del libro’; *codex* (*caudex*) y el diminutivo *codicillum*, ambos < *cauda*, ‘cola, pene’; *capitulum* < diminutivo de *caput*, ‘cabeza, glans penis’.

<sup>8</sup> Para la cita de Lezama Lima, ver C. José Cela, *Diccionario secreto*, Alianza, Madrid, 1971, p. 433.  
<sup>8</sup> *Floresta de poesía erótica del Siglo de Oro*, ed. P. Alzieu et al., France-Ibérie Recherche-Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1975, n° 61.25.

Tal imagen del *estilo*, *lápiz* y la *pluma* fálicas que penetran con violencia la prima materia bruta femenina –la tabula rasa– para crear un texto es un *topos* de la Antigüedad clásica que sigue vigente hasta hoy en día. Por ejemplo, una adivinanza anónima (1610) en inglés reza: «a penn with a hole in the toppe,/ to write betwene [a] two-leaved booke», donde vemos que el *two-leaved booke*, ‘libro abierto’, que penetra la pluma se feminiza. Otro poema inglés (1917) describe el acto sexual como una conjuración del poder del «espíritu» del hombre con el poder del «libro abierto» de la mujer:

A handsome Maid did undertake  
And into Bed she leap’ed;  
And to allay the spirit’s power,  
Full close to him she crep’t;  
She opn’ed wide her conjuring Book,  
And lay’d the leaves at large.<sup>9</sup>

Lo dice aún más claro Jacques Derrida, quien explica metafóricamente que «el himen siempre doblado ... es el espacio donde la pluma escribe su diseminación». En un estudio intitulado «The Blank Page and Female Creativity» Susan Gubar ofrece una riqueza de ejemplos del tropo de la mujer como página en blanco o libro abierto que penetra el hombre.<sup>10</sup> En el *Portrait of a Lady* de Henry James se opone la *jeune fille* ideal, «a sheet of blank paper ... so fair and smooth a page would be covered with an edifying text», ‘una hoja de papel en blanco ... una página tan clara y lisa se cubriría (o ‘fecundaría’) con un texto edificante’, a la mujer experimentada, «written over in a variety of hands», ‘ya se ha vuelto a escribir por diversas manos’, la que está llena de «a number of unmistakable blots», ‘un número evidente de manchas’, en la superficie. Muy ilustrativo para nuestros propósitos es la apropiación pornográfica mucho más reciente del tropo por Ishmael Reed en su *Mumbo Jumbo* (publicado en 1978), en un pasaje sin puntuación: «He got good into her Book tongued her every passage thumbing her leaf and rubbing his hands all over her binding», ‘Penetró su Libro y lamió cada pasaje manoseando con los dedos cada hoja y frotando las manos por toda la encuadernación’. Tal modelo de la pluma o lápiz que escribe en la página virgen participa en la larga tradición que identifica al autor con el hombre y la mujer como su creación pasiva, un objeto sin autonomía. Pero si la mujer como papel en blanco por lo menos puede ser virgen, la mujer como libro abierto es puta, porque como explica otro autor inglés del siglo XVII, «a book is like a whore, by day-light, or by candle ... is ever free for every knave to

<sup>9</sup> G. Williams, *A Glossary of Shakespeare’s Sexual Language*, Athelone Press, Londres, 1997, p. 131.

<sup>10</sup> J. Derrida, *Of grammatology*, trad. G. Spivak, Johns Hopkins, Baltimore, 1976, pp. LXV-LXVI; S. Gubar, «The Blank Page and Issues of Creativity», en *Writing and Sexual Difference*, ed. E. Abel, University of Chicago Press, Chicago, 1982.

handle», ‘el libro es como la puta [porque] de día o por la luz de una candela cada bellaco la puede manosear’.<sup>11</sup>

De hecho, toda actividad literaria se estructura a través de metáforas sexuales, donde se asocia el leer y el escribir y las actividades relacionadas –la alegorización, la interpretación, la glosa, la traducción– con la fuerza masculina y las superficies donde tienen lugar estas actividades –la página, el texto–, con el cuerpo y el sexo de la mujer. La sexualización de la actividad literaria es el resultado del mismo proceso mental que identifica el acto de escribir con el arar y la palabra con la semilla, al mismo tiempo que *arare* y todo el campo semántico de la agricultura también se relexicaliza en términos sexuales.<sup>12</sup> Tales fantasías subconscientes abundaban en el alfabetismo temprano. Como explica Walter Ong, las culturas manuscritas continuaron siendo, en gran medida, culturas de oralidad (oral-aural).<sup>13</sup> Los manuscritos no eran fácilmente legibles y por lo tanto los lectores tendían a confiar a la memoria los contenidos que más importaban, operación facilitada por la lentitud de la lectura, que solía hacerse vocalmente, en voz alta o baja, aunque la lectura se hiciera a solas. La vocalización le ayudaba al lector a masticar o «manducar» la palabra. Para nosotros el libro ha perdido sus asociaciones corporales y eróticas con el hablar, con el chupar y el gesticular y tentar con la mano que tenía para los medievales, para quienes la lectura era un acto intensamente físico y una experiencia libidinosa, desde el manoseo de la piel y del vello del pergamino hasta el vocear lúbrico de las palabras. Los manuscritos, además, llevaban en su cuerpo las huellas de su recepción por los lectores sucesivos –los cuerpos– con sus manchas de grasa, las huellas dactilares, las raspaduras, las gotas de sudor, y hasta la huella de los besos de lectores devotos en las iluminaciones, y agujeros producidos por varios animales roedores. Y hay que notar, además, que se «entraba» la mayoría de los libros por detrás, como se puede inferir de la dirección de los broches y de los colofones en el dorso. Cada manuscrito, como señala Michael Camille, es la reliquia de un sinnúmero de eyaculaciones corporales.<sup>14</sup>

En la literatura medieval el ejemplo más conciso que conozco del juego festivo con la relexicalización sexual del campo semántico de la lectura es del alemán: «Lehr mich das ABC/ und tu mir doch nicht weh», ‘enséñame el ABC, pero no me hagas daño’.<sup>15</sup> Veamos dos poemas del Siglo de Oro basados en el mismo chiste de la «lectura» sexual. En el primero un tal «Perico», escolar precoz, apenas ha aprendido a deletrear y ya, rigiéndose por la punta de su *apuntar corporal* quiere dar lecciones *sobre la cama* a las hermosas damas:

<sup>11</sup> G. Williams, *A Glossary*, p. 131.

<sup>12</sup> J.N. Adams, *The Latin Sexual Vocabulary*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1982, p. 154.

<sup>13</sup> W. Ong, «Orality, Literacy, and Medieval Textualization», *New Literary History*, XVI, pp. 1-11.

<sup>14</sup> M. Camille, «The Book as Flesh and Fetish in Richard de Bury's *Philobiblon*», en *The Body and the Book*, ed. D. Warwich Frese y K. O'Brian O'Keefe, Notre Dame University Press, Notre Dame, 1997, pp. 40-42.

<sup>15</sup> La cita procede de W. Danckert, *Symbol und Metapher, Allegorie im Lied der Völker*, II, Verlag für Systematische Musikwissenschaft, Bonn, 1987, pp. 102-103.

Ya empieza a deletrear y es cosa muy desigual  
Perico, el del bachiller, lo que toma el estudiar,  
*porque en sabiendo leer, porque en sabiendo leer,*  
*dice que ha de predicar. dice que ha de predicar.*

Donde vee hermosas damas Y trae consigo la pluma,  
da liciones, aunque aprende que quiere escribir primero,  
y con sus letras enciende y echa tinta en el tintero  
en sus pechos vivas llamas; de lo que della rezuma;  
y quiere sobre las camas cada vez que ha de mojar,  
dar liciones y tomar, *porque, en sabiendo leer,*  
*dice que ha de predicar. dice que ha de predicar.<sup>16</sup>*

Y no lee ya tan mal,  
pues todas las pares junta,  
*rigiéndose por la punta*  
de su apuntar sensual;

Otro adolescente, un tal «Tomico», gusta de enseñar a leer a las damas con la ayuda de su *puntero*, ‘palillo con que los muchachos que aprenden a leer van señalando las letras que hay en lo escrito’:

Si siendo Tomico  
a todo me aplico,  
en siendo Tomé  
*¡mirad qué haré!*

Como era sincero,  
mostráboles leer,  
y haciales ver  
mi hermoso puntero;  
si soy tan certero  
y tanto enseñé,  
*¡mirad qué haré!<sup>17</sup>*

Es evidente que Perico y Tomico no son más que unas pijas personificadas. Perico es un eufemismo común, como en el verso «Dámelo, Periquito perro,/ Periquito, dámelo»,<sup>18</sup> mientras Tomico nos dice muy claramente que si *se aplica bien* –‘estudia con mucho juicio’, pero también ‘se coloca sobre algo’ – crece tan rápido que se convierte en Tomé.

<sup>16</sup> Floresta, ed. P. Alzieu et al., nº 56.

<sup>17</sup> Floresta, ed. P. Alzieu et al., nº 55.

<sup>18</sup> *Corpus de la antigua lírica popular hispánica: suplemento*, edd. M. Frenk et al., Castalia, Madrid, 1987.

Como me queda poco espacio para relacionar el discurso oral de la adivinanza semánticamente y por su sintaxis con la estrofa 70, la tengo que definir brevemente, remitiendo al lector a otro de mis estudios.<sup>19</sup> En pocas palabras, la adivinanza es un juego agresivo de inteligencia que propone un hablante a un oyente, cuyo papel es precisamente dejarse engañar. Consiste en describir un objeto o cosa en términos metafóricos tan velados que resulta casi imposible descifrarlo sin conocimiento previo. Las adivinanzas tienen un número limitado de temas y de estructuras. El tema inherente es la confusión entre lo animado y lo inanimado, donde uno siempre se describe en términos del otro. Y una de las formas sintácticas frecuentes para señalar el comienzo de una adivinanza es donde la adivinanza habla en primera persona para declarar qué o quién es, exactamente como en el caso del verso «yo libro só pariente». Puesto que en la adivinanza cada cosa se describe en términos de otra, el tema declarado nunca puede ser la respuesta. Por ejemplo, una adivinanza latina del siglo XIV (desgraciadamente sólo poseo la traducción inglesa) cuya respuesta es *libro* se describe como «a white field and black seed, and no layman will know what is in it» o, como «The land was white,/ The seed was black./ Just take a good scholar/ To riddle me that».<sup>20</sup> De manera aún más tramposa, una adivinanza de tradición oral en español con la respuesta oficial «libro» empieza con una descripción sugestiva de cierto «cuerpo»:

Soy una grande memoria  
 Y también soy un talento;  
 Es mi cuerpo muy chiquito  
 Y en cualquier parte quepo.<sup>21</sup>

Como ésta, muchas adivinanzas son obscenas, lo que no nos sorprende por su naturaleza, que se basa en un doble sentido. La adivinanza es el género liminar por excelencia puesto que su propósito es precisamente jugar con las fronteras conceptuales, cruzándolas para demostrar que las apariencias no son nunca tan estables como parecen. En suma total, la adivinanza, en palabras de Keith Whinnom es uno de los recursos literarios destinados a defraudar, por motivos festivos, las sucias expectativas de los lectores u oyentes.

Con el término dialogismo Mijail Bakhtin quiere señalar la relación dialógica intralingüística entre lo que él llama las «voces heterogéneas», como en una partitura. En este sentido *puntar*, junto con las otras palabras, funciona en el *Libro de buen amor*

<sup>19</sup> L.O. Vasvari, «Fowl Play in my Lady's Chamber: Textual Harassment of a Middle English Pornithological Riddle and Visual Pun», en *Obscenity: social control and artistic creation in the european middle ages*, ed. J. Ziolkowski, Brill, Leiden, pp. 108-135.

<sup>20</sup> F. Peachy, *Clareti Enigmata. The Latin Riddles of Claret*. University of California Press, Berkeley, 1957, vv. 257-258.

<sup>21</sup> Demófilo, *Colección de enigmas y adivinanzas en forma de diccionario*, Max Niemeyer, Halle, 1830.

de manera dialògica, desde su sentido retórico y musical para los letrados hasta su connotación sexual para los oyentes, parientes del ribaldo romano analfabeto. El *yo libro* es un texto que comunica textualmente pero que en el proceso también se re-oraliza a sí mismo. De tal modo, funciona en dos niveles dentro de la heteroglosia de los discursos medievales: como la Introducción erudita del texto que nos previene que la interpretación depende de la comprensión del lector y *también* como una advinanza obscena, donde el libro-sexo femenino invita al lector a que lo penetre.

EL GENT de les banyes amb la cua, de a dir d'oblegant els dits n'ag i anular agitant-los amb el pezo, ha estat utilitzat per diverses cultures, com a sepal de burla i infidelitat, des de l'antiguitat. Fa mètode l'associació de les banyes, concretament de la frase «posar banyes», va néixer a l'Imperi Romà d'Orient (Constantinoble), possiblement durant el regnat d'algun emperador de les dinasties macedònica o corintina. Aquesta associació cadira el seu origen en la connotació de «briol» que a la porta del palau imperial, els abastidesos manava col·locar què es començava la seva tempesta cinquètica. Aleshores ordenava al seu ajudant de cambra que anés a pararsi el pavesse de raga. L'emperador aprofitava l'absència del seu ministre per a beneficiar-se'n la dona. Des de llavors la frase «les banyes al llindar de la porta de palau» va passar a ser sinònim d'infidelitat conjugal a partir de la dona del funcionari imperial. La derivació de les banyes de cervol a les de la randa en la major presència domèstica dels mascles de cabra.

Alberto Buitrago, també veia, recull que l'origen de la frase «posar les banyes» podria venir el seu origen en l'assimilació feta, en relació al marit burlat, a partir del comportament dels mascles de certes races de cabres. Normalment, als ramats caprins només hi ha un mascle ja que, d'haver n'hi dos, aquests lluiten per la supremacia i arriben cansats a l'hora de muntar les femelles. Però, en certes races, els mascles poden perdre l'interès per les femelles en zel i, en conseqüència, no s'hi atansen. Aleshores cal ficar un altre mascle en el ramat per tal que exciti el mascle "titular". Sigui quina sigui la font que dona lloc a la frase «una i altra no seien contradictòries» el cert és que, com palesa el cançoner prola gallego-portuguès, ja en el segle XIII, en l'àmbit hispànic la infidelitat de la dona era simbolitzada per la referència a les banyes.

En la cultura popular medieval els col·lectius fastius de cornuts estaven estretament vinculats a la «festa dels Galis» i a la «festa dels ascos», cicles que eren presents en un dels més omplis que anava des d'abans del Nadal fins a les carnestoltes.<sup>1</sup> En el llenguatge popular, de la plaça pública, s'inscrivien –i encara perviu entre nosaltres– afiant

<sup>1</sup> A. Buitrago, *Diccionario Etimológico de la Lengua Gallega* (Eposa Galp), Madrid, 1983, p. 313.

<sup>2</sup> J. Nicols, *Carneval y fiesta de locos*, vol. 2, Rina. Puntóni - Edicions 129, Barcelona, 1984, p. 174.