

# LITERATURA MEDIEVAL

Volume IV

ACTAS DO IV CONGRESSO  
DA  
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL  
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de  
AIRES A. NASCIMENTO  
e  
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa  
1993

© 1993, EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÁNICA  
DE LITERATURA MEDIEVAL

Reservados todos os direitos  
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte  
Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: EDIÇÕES COSMOS

1ª edição: Maio de 1993  
Depósito Legal: 63841/93  
ISBN: 972-8081-07-3

Difusão

**LIVRARIA ARCO-ÍRIS**

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa  
Telefones: 795 51 40 (6 linhas)  
Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

**EDIÇÕES COSMÓS**

Rua da Emenda, 111-1º — 1200 Lisboa  
Telefones: 342 20 50 • 346 82 01  
Fax: 347 82 55

## Aproximaciones a una Retórica del Discurso Paródico: el Episodio de *Carnal y Cuaresma*

Sofía Kantor

Universidad Hebrea de Jerusalén

Habiendo elegido el episodio de *Carnal y Cuaresma* como muestra de la alegoría paródica dentro del marco del trabajo que estoy realizando sobre ese tema, llegué al convencimiento de que — aparte del fundamento teórico — sólo el análisis de la trama textual podía llevar a una descripción satisfactoria de la parodia en acto. Lo que presento ahora es el resultado de mis primeras inquisiciones en ese campo.

Pero, antes de llegar a una ejemplificación del tipo de análisis realizado, es necesario enmarcarla en una visión general que, por otra parte, se incluye específicamente en el objeto estudiado.

La batalla de *Carnal y Cuaresma*, como se sabe, se inserta en una tradición alegórica que remonta a la *Psychomachia* de Prudencio. Este tipo-marco consiste en la presentación de dos fuerzas morales opuestas que se enfrentan en una batalla metafórica.

Si los siete pecados y las siete virtudes suelen ser los protagonistas de este enfrentamiento, podemos decir que ésta representa sólo una de las realizaciones de la oposición «bien»/«mal», una de las parejas duales que estructuran el pensamiento medieval.

Dicha oposición ética y semántica es la que constituye también la base de *Carnal y Cuaresma*, si bien, como se verá, ésta sufre toda una serie de transformaciones que responden a una forma retórica bien definida: la sinédoque particularizante<sup>1</sup>. En efecto, la oposición general sigue un camino de concretización e individuación que pasa por varias etapas. La primera se da todavía en un nivel muy general y es la que encontramos en Prudencio y sus continuadores: el «bien» se especifica en «virtud» y el «mal» en «pecado». En nuestro texto se produce además una transformación especificadora e individualizante: *Carnal* y *Cuaresma* son interpretados como representantes emblemáticos, es decir metonímicos, de las clases «vicio» y «virtud». Evidentemente en esta etapa reciben el rasgo «animado» que convierte una abstracción en *persona* (y dado el contexto parece muy adecuado utilizar el término haciendo hincapié en su sentido etimológico de «mascara»).

Esta personificación sufre aún una última transformación «pluralizante». Las personificaciones de *Carnal* y *Cuaresma* generan los dos ejércitos que se enfrentan y que tienen como carácter distintivo respectivamente «carne»/«no carne»<sup>2</sup>, oposición basada en la prohibición que trae consigo la Cuarentena. Aquí la transformación es además, en principio, claramente cosificadora. Es ese «en principio» el que permite hacer pelear codo con codo, por un lado, animales domésticos o de caza y el resultado de su elaboración para convertirlos en comida, por otro, animales marinos vivos o manufacturados junto con verduras. Pero, naturalmente, éstos adquieren a su vez el rasgo «humano» que les permite convertirse en paladines de las dos fuerzas en lucha. A la oposición «carne»/«no carne» o «ayuno»/«no ayuno» se agrega — a través del sentido de *carnal*, presente ya en latín cristiano — la oposición «sexo»/«no sexo», que se pone de relieve por la coincidencia medieval en un significante de los significados «carnaval» y «carnal».

Conjunto de transformaciones que aparentemente se anulan mutua y sucesivamente, en realidad constituye la urdimbre sobre la que se tejen los juegos textuales, que precisamente se basan en la superposición y no en la anulación.

Ni anulación ni rechazo de ninguno de los componentes sino sobreposición e integración. Esta tendencia afecta también a la oposición de base: no niega específicamente ninguno de los dos miembros, sino que los presenta como una complementariedad inscrita en un tiempo cíclico. Resulta así una nueva figura estructuradora del episodio: el oxímoron, la *concordia discors* de Horacio o en las palabras del grupo  $\mu$ : «figura en que la antítesis se niega y la contradicción es plenamente asumida»<sup>3</sup>.

Actitud medieval que aparece en todas las psicomauquias, representa una visión del universo como totalidad concebida por la mente divina y por lo tanto no cuestionable en su complejidad. En Juan Ruiz la dualidad se dobla — como sabemos — de ambivalencia valorativa que (co)rresponde al carácter lúdico de su obra.

En cuanto al análisis pormenorizado de algunos de los efectos paródicos, mi planteo es que provienen de la copresencia textual de dos registros antonímicos: el serio de la épica y el carnavalesco del banquete. Cada uno de los registros medievales crea una posibilidad de lectura homogénea dentro de una esfera semántica determinada. La contigüidad metonímica de isotopías no coherentes produce el cortocircuito humorístico, la parodia.

Sobre este choque se imprime, esta vez en transparencia connotativa, la isotopía erótica. Veamos algunos ejemplos del funcionamiento de este complejo textual.

El primer lugar en términos de frecuencia corresponde a lo que yo llamaría la «descripción bifronte» que se produce a todo lo largo del texto, pero se da con gran relieve en la presentación de las tropas de Carnal:

#### 1082-1083<sup>4</sup>

Las dos cuartetas forman una unidad sintáctico-semántica (y lo mismo ocurre con las dos parejas siguientes) y ésto de por sí es una ruptura de la estructura normal de la cuaderna vía, que parece deberse a la influencia de la serie épica.

Por cierto, la enumeración acumulativa — motivo épico indispensable en el comienzo del tipo-marco de la batalla — y que en la isotopía del banquete es portadora del trazo «exceso» — produce de inmediato la dualidad al plantear la equivalencia *peones*<sup>5</sup> animales de corral y de caza menor. Esta equivalencia es la que permite introducir la serie polisémica que señala en las dos direcciones: *fazían su alardo* es «formaban en orden de batalla», pero el *cerca de los tizonas* corrige inmediatamente la lectura monosémica obligando a releer. A la lectura contribuyen las *lanças de peón delantero* que resultan ser espetos, a la vez «estoque» y «asador», adornados por el epíteto épico *muy complidos* que se desluce algo al resultar *de fierro e de madero*. Por lo tanto el *alardo* lo constituyen las distintas piezas alineadas en los espetos para asarse. El «golpe de gracia» lo da el escudo, que no es sino el *grand tajadero*<sup>5</sup> sobre el que serán trozadas y que, por lo tanto crea el choque semántico «defensa»/«exposición al peligro». Todo el conjunto presenta la oposición «vida»/«muerte», resuelta en la síntesis risueña del banquete: *en la buena yantar éstos vienen primero*.

#### 1084-1085ab

Los *ballesteros* por su parte están constituídos mayoritariamente por carnes elaboradas y pedazos de animales. La enumeración ocupa toda la primera cuarteta precedida del verbo *estar* que sólo marca su presencia. Es retomada para los *caballeros* y unida a la anterior por comenzar en la misma cuarteta, de modo que la acumulación tiende a crear un grupo compacto en el que se conjugan partes y todos. No se trata — aunque lo parezca a primera vista — de una sinédoque ya que se presenta, no la parte *por* el todo, sino la parte *como* todo. Así se produce el contacto metonímico entre cuerpos enteros y descuartizados. A eso se suma el hecho de que los únicos dos verbos que denotan acción *saltando e dando grandes gritos* — probablemente referidos sólo a *cabritos* — se contagian a toda la serie creando una grotesca danza guerrera que se diría inspirada en la pintura del Bosco y en la teoría carnavalesca de Bajtin.

Las cuartetas

#### 1086-1087

presentan a los *infançones* con el fasto explícito en la *mesnada rica* integrada por aves preciadas: *faisanes* y *pavones* y junto con ellos la primera<sup>6</sup> y una de las escasas metáforas del texto. Una mirada a las definiciones en el diccionario nos muestra que los rasgos de estas dos aves se pueden reducir a «colorido vario y cambiante» y cola muy desarrollada con relación al cuerpo: para el faisán «cola muy larga y tendida»; para el pavo real «en la época del celo extiende o endereza su larga cola».

Ya Corominas hizo notar en su edición<sup>7</sup> la equiparación entre los *pendones* y las coloridas colas de estas aves conservadas como adorno en las fuentes en las que se sirven. Lo mismo podría pasar con las *fuertes guarniciones* que, además de adorno y protección de las armas, significarían también «aditamento de verduras u hortalizas que acompañan las carnes» si es que esa significación existía ya en el XIV<sup>8</sup>. Pero esos *enfiestos pendones*, rasgo compartido por colas y gonfalones junto con los caracteres «largo» y «colorido», ¿no connotan otras erecciones?, sobre todo teniendo en cuenta la conducta amorosa del pavo real. La metáfora introduce así, por primera vez, la isotopía sexual que ha sido reconocida por los varios comentaristas o editores del *Libro de Buen Amor* para otros pasajes<sup>9</sup>.

Pero además esta metáfora junto con la de las langostas como aljabas llenas de flechas (1111) tienen una fuerza visual notable, que convierte a estos animales-paladines en un objeto surrealista, mezcla incongrua de animal y arma. Este armamento se completa, en el caso de las aves, con toda clase de ollas puestas de relieve, como corresponde, con epítetos épicos.

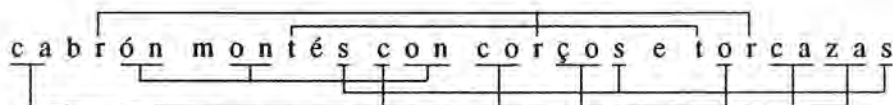
Voy a terminar con un fenómeno que se da más de una vez en el texto, pero que se produce de manera concentrada en

#### 1091

Me refiero a diversos juegos con el significante.

El sujeto de la cuarteta es el *cabrón montés*, que aparece — y era inevitable — como uno de los caballeros de Carnal. Su presencia se refuerza con *corços* y *torcazas* y, como se verá, el refuerzo se da en los dos componentes del signo.

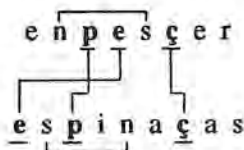
El lazo semántico entre estos tres animales coloca de lleno la estrofa dentro de la isotopía erótica<sup>10</sup> dado que el macho cabrío es figura emblemática de lo sexual (y por ello del demonio) y también lo es el ciervo. En cuanto a las torcazas, Cejador señala el sentido de «mujeres que sostienen a hombres vendiendo su cuerpo»<sup>11</sup>. Pero también hay un juego fónico, no sólo entre *corços* y *torcazas* como anota Joset en su edición<sup>12</sup>, sino que une los significantes de las tres palabras incluyéndolas en una cadena aliterativa formada por velares y sibilantes combinadas con las mismas vocales *a* y *o* y la reiteración de *r*, *n*, y *t*. Todo ésto constituye un refuerzo icónico de la relación semántica:



El *cabrón* emite su *verbo* (1089a) retomado aquí por la iteración sinonímica *bramuras* e *muchas amenazas*. *Bramuras* son «frases jactanciosas o fanfarronadas», «vantos épicos»<sup>13</sup>. Pero, el significante *bramura* hace presente otro derivado de *bramar*, *brama* «celo de los ciervos y otros animales» (porque los hace bramar)<sup>14</sup>, nuevo ejemplo de juego duplicado en ambas caras del signo, esta vez con figura etimológica, pero con la particularidad de que una palabra está incluida en la otra.

Los fuegos de artificio continúan en la segunda parte de la cuarteta. Se abren con *enlazar* con su doble sentido de «juntar en la batalla» y de «abrazar» apuntando a la «lucha amorosa» bien documentado en textos medievales. Luego el juego se centra en el significante: la *dueña* (señora de los peces) *no te podrá enpesçer* «dañar, impedir» pero también, porque el

significante lo incluye, algo así como «cercar de peces» y en consecuencia «vencer», construido sobre el modelo *embutir*, *embozar*, etc. Ese ejército de peces, cuya avanzada aparece en la sinédoque de 1087d: *real de tan grand preçio no l' teniën las sardinas*, se realiza aquí en una nueva sinédoque *todas sus espiņasas*. *Espiņasas* se revela al análisis como complejo retruécano: por paronomasia se asocia con las *espinacas* que, en 1166a le dan a comer a Carnal *por tu loca luxuria* (1116b). La sinédoque *espinas* metaforiza lo desagradable del *enlazar* (batalla-abrazo) la pinchuda osamenta de *Quaresma flaca, magra e vil e sarnosa* (1190c). Más aún, en ese significante volvemos a encontrar dispersos anagramáticamente los fonemas que conforman el significante de pez:



Para concluir, los varios recursos revisados se basan en un fenómeno fundamental: la doble lectura, tanto a nivel del significado como del significante. Su peculiaridad consiste en que los dos significados de un significante o dos significantes conectados contextualmente se presentan simultáneamente sin anularse ni aun oscurecerse mutuamente, sino reafirmando a la vez similitud y diferencia. Esto enfatiza la dualidad del texto y exige su recepción polisémica.

Todos estos recursos pueden subsumirse en lo que la lengua inglesa llama *pun*, que abarca o se conecta con — según el punto de vista<sup>15</sup> — el resto de las figuras retóricas. Su carácter bifurcado y el ser fundamentalmente lúdico y transgresivo hacen de él un instrumento ideal de la parodia, que — para ser percibida como tal — requiere el (re)conocimiento de un texto subyacente que señale la medida de la divergencia.

## Notas

<sup>1</sup> Sigo en líneas generales los trabajos del grupo m, *Rhétorique générale*, Paris: Larousse, 1970 y *Rhétorique de la poésie*, Paris: Seuil, 1977-1990.

<sup>2</sup> Aunque en general «no carne» es «pescado», tenemos que considerar el puerro y, eventualmente, las verduras que componen el ayuno de Carnal.

<sup>3</sup> *Rhétorique générale*, p. 120.

<sup>4</sup> Cito por Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, edición de Jacques Joset, Madrid: Taurus, 1990.

<sup>5</sup> Y que no deja de asociarse con el epíteto *tajador* que se une a Colada y a Tizón (Cid 2726) y se aplica también a la espada de Martín Antolíñez (780).

<sup>6</sup> A menos que consideremos *dar de las espuelas a los vinos* como metáfora, posiblemente ya cristalizada entonces.

<sup>7</sup> Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, ed. crítica de Joan Corominas, Madrid: Gredos, 1973, nota 1086b.

<sup>8</sup> Cosa que no he podido aclarar en diccionarios o glosarios.

<sup>9</sup> Cf. 1090, 1091, 1108, por ejemplo.

<sup>10</sup> Cf. también Lee Ann Grace, *Hispanic Review* 43 (1975) 371-380.

<sup>11</sup> Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, Edición y notas de Julio Cejador y Frauca. Madrid: Espasa Calpe, 1913.

<sup>12</sup> Nota a 1091a.

<sup>13</sup> Corominas, notas a 1089a y 1091b.

<sup>14</sup> J. Corominas y J. A. Pascual, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*. Madrid: Gredos, 1987.

<sup>15</sup> La visión maximalista aparece en la colección de trabajos *On Puns The Foundations of Letters*, editado por Jonathan Culler. Oxford-New York: Blackwell, 1988. Para la actitud más moderada de buscar puntos de contacto con otras formas retóricas véase Walter Redfern, *Puns*, Oxford-New York: Blackwell, 1984.