

ENSAIOS

Del combate singular al singular combate sexual en la sátira trovadoresca medieval gallego-portuguesa¹

Carlos Paulo Martínez Pereiro*

En estas páginas pretendemos abordar el proceso de funcionamiento de la significación disfemizante que, por medio de una equívocidad encadenada, producen algunas de las *cantigas* escarniñas *ad personam* del corpus satírico trovadoresco gallego-portugués, en la dirección interpretativa de (des)cubrir, bajo la apariencia de un combate singular de carácter guerrero, un texto paralelo y fantasmal de intención obscena y sentido sexual – heterosexual, en el caso de la *vituperatio* de las soldadeiras Domingas Eanes y María Balteira, y homosexual, en el caso de la *denigratio* de un tal Bernal, quizás el conocido trovador de Bonaval.

Nos aproximaremos, en concreto, a las tres sátiras cuatrocentistas *Domingas Eanes houve sa baralha* (B 495 / V 78) de Alfonso X, *Bernal Fendudo, quero-vos dizer* (B 1453 / V 1063) de Joán Baveca y *Os beesteiros daquesta fronteira* (B 1574) de Pero García de Ambroa², tanto en su relación con el conjunto de la textualidad satírica y con la (re)utilización de los

* Professor da Universidade da Coruña, Galiza.

¹ Esta ponencia, presentada en las “Novenas Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval y de Homenaje al Quinto Centenario de *Amadís de Gaula*” (Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 20 a 22 de agosto de 2008), es resultado del Proyecto de Investigación (2006-2009) *As cantigas do segundo cancionero aristocrático gallego-portugués. Edición e estudo* (Código PGIDIT06CSC20401PR) del “Plan galego de investigación, desenvolvemento e innovación tecnolóxica (INCITE)”, financiado por la “Dirección Xeral de Investigación e Desenvolvemento da Consellería de Innovación, Industria e Comercio” de la “Xunta de Galicia”.

² Editaremos los textos a partir de las ediciones facsimilares de los manuscritos de los dos apógrafos quinientistas italianos del *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (B), publicada en 1982, y del *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* (V), publicada en 1973, ponderando también las ediciones previas de referencia para cada *cantiga*, que serán indicadas en cada caso.

Por otro lado, en la representación de todas las *cantigas* aquí reproducidas, de manera total o parcial, seguiremos las convenciones establecidas por las *Normas de edición para a poesía trovadoresca gallego-portuguesa medieval / Guidelines for the edition of medieval galician-portuguese troubadour poetry*, que referimos en la bibliografía final (AA.VV., 2007).

recursos paradigmáticos, derivados de un catálogo repertorial, como en sus relaciones transitivas, así como en la hábil y ajustada utilización humorístico-sarcástica *ad hoc* de la figura retórica de la *aequivocatio*, del principio de efecto retardado y de la *persona* satírica del *vir bonus*.

Así mismo y como consecuencia paralela a la interpretación y al análisis emprendido, se abordarán las repercusiones ecdóticas que afectan a algunos de los *loci critici* de las tres *cantigas* referidas, aportando soluciones que divergen de las asumidas por la *vulgata* editorial vigente.

Como paso previo al examen de las tres *cantigas*, van a permitirnos que, desde el espacio y los términos de otro ámbito artístico, apuntemos una ‘instrucción’ de lectura del modo escarniño gallego – portugués, sirviéndonos de una libérrima analogía plástica, para explicar la doble y cambiante perspectiva ‘necesaria’ para bien comprender los textos que a lo largo de esta ponencia abordamos.

La mayor parte de los textos satíricos de la escuela trovadoresca gallego-portuguesa medieval fueron concebidos por sus autores, de manera deliberada, para alcanzar unos efectos asegurados y precisos, sin dejar casi nada a un azar que desequilibraría su compleja y doble construcción retórica y significativa. No obstante, la dialéctica entre el encubrir y el descubrir un texto velado o segundo, diseñado e incorporado al entrecruzamiento con un texto evidente o primero, situaba al receptor medieval – y continúa situando al lector actual – en una inestable situación perceptiva que, con toda intención, lo (des)coloca en los territorios de la incertidumbre o en el ámbito de la duda.

Los meritorios ‘dos entendimientos’, exigidos a nuestros satiristas escarniños por la incompleta *Arte de Trovar* del apógrafo quinientista italiano de la Biblioteca Nacional de Lisboa, se fundan en el y/o derivan del uso del procedimiento retórico del equívoco, de las ‘palabras cubiertas’, que, de manera inexcusable, nos impelen a la ‘malicia burguesa’ – Segismundo Spina *dixit*– para poder captar en su integridad los significados de *cantigas* que obedecen a lo que podríamos denominar ‘principio del *iceberg*’.

Mas, en la búsqueda del entendimiento pleno, no sólo nos vemos abocados a la pérdida de la ‘ingenuidad’ y a la asunción de la ‘humildad’

hermenéutica, precisamos localizar la perspectiva adecuada para alcanzar, dentro de lo posible, la completud textual de lo construído de modo aviesamente dúplice.

Con estos genéricos postulados, adentrémonos, pues, en la lateral ejemplificación plástica antes anunciada.

Si observamos cualquier dibujo o pintura figurativa de intención anamorfósica, nos encontraremos de inicio delante de la (re)presentada evidencia de una reconocible imagen. Mas, cuando cambiamos la perspectiva con la que estábamos percibiendo esa obra por aquella otra que también permite y exige, por ejemplo, cuando la invertimos, esta muda sin dejar de ser ella misma, pasando a (re)presentar también otra imagen diferente.

De este modo, la perspectiva inversa cambia nuestra percepción global, permitiendo que, al final, captemos la doble representación que, desde un principio, residía en la figura. Con ella mudó también nuestra percepción de los elementos gráficos que la constituyen, duplicando en simultáneo sus pormenores, más allá de su globalidad.

Bien es verdad que, inevitablemente, comprobaríamos la dificultad de percibir la segunda imagen, dado que la primera queda fijada en nuestra retina y necesitamos un tiempo para recolocar nuestra visión y alcanzar la ‘representación mental’ completa que, de manera superpuesta y simultánea, la incorpore a la primera. Esa dilatación temporal de la percepción, trasladada a nuestro campo, se constituye en el satírico ‘principio de efecto retardado’ – en el *time lag* –, rentable tanto en la potenciación de la *vituperatio* y/o de la *denigratio*, como en la intensificación de la comicidad y/o de la burla³.

En este sentido, los *escarnhos* que aquí contemplamos, como peculiares ‘anamorfosis’ literarias, que en realidad son, bien solicitan de nosotros un cambio de perspectiva y una adecuación de nuestra percepción para armonizar el significado evidente y el significado que se quiere paradójicamente ‘(in)visible’, bien piden a los lectores actuales

³ Hablamos de comicidad y burla porque, en línea con la caracterización primordial, más horaciana que juvenaliana, de la mayor parte de la producción satírica gallego-portuguesa, como las tres *cantigas* escarniñas de combate o desafío que nos ocupan, los *escarnhos dizem mal* de ‘alguien’ para, de manera mal intencionada y jocosa, denigrarlo y vituperarlo, más que de ‘algo’ para, de manera bien intencionada y seria, pretender moralizarlo y normalizarlo.

que identifiquen, por medio de indicios y pistas, las ‘palabras cubiertas’ y que descifren sus ‘dos entendimientos’ con el fin de captar la intencional duplicidad textual que, complejamente, los estructura.

De todos modos, se debe ser consciente de la imposibilidad de una percepción simultánea de los dos textos que oímos o leemos, porque, como expresó con claridad Américo António Lindeza Diogo en sus lecturas del *escarnho e mal dizer*:

Independentemente das particulares *indicações* de leitura que um texto de *escarnho* pode fornecer, de resto razoavelmente emudecidas, o género configura-se como un acto ilocutivo global, de carácter metalingüístico, do tipo *instrução*. Trata-se, no caso, de uma instrução de “leitura”, especialmente orientada para a realização feliz do acto de “ler”. Assim, no caso de qualquer texto de *escarnho*, estamos perante dois textos que são dados ao mesmo tempo, mas que ao mesmo tempo não podem perceber-se (são *materialmente indiscerníveis*); e, no final da interpretação, com *um* contexto relevante que exige a reposição e a contemporaneidade dos dois sentidos (DIOGO, 1998, p. 464).

Pues bien, parece lógico que comencemos con la sátira de Alfonso X (1221-1284) – a la que, además, prestaremos una mayor atención –, en tanto en cuanto la cronología aproximativa en período alfonsino de los autores de los tres textos en que se aborda este tema obscenizante parece conferir, de manera verosímil, al sabio monarca el papel de promotor y referente primero de esta modalidad temático-satírica, tanto en el establecimiento de la estrategia discursiva del primer texto-significado evidente de tenor bélico como en la estructuración subterránea de un segundo texto fantasma de impronta sexual. Modelo que, con posterioridad, será reelaborado, en repetida variación, por los otros dos trovadores para acabar constituyendo una pequeña serie de textos (inter)relacionados⁴.

⁴ De todas formas, dado que la difusa cronología no lo impediría, también se podría pensar en la precedencia de los *escarnhos* de João Baveca y Pero García de Ambroa. Hipótesis plausible que se vería apoyada por el hecho de que el texto alfonsino supone un mayor grado de cifrado y encubrimiento que el presente en las otras dos *cantigas*, y, en consecuencia, cabría pensar que suponga una profundización estilizada posterior del modelo temático-retórico del doble combate o desafío.

Ya de inicio, podemos afirmar que esta *cantiga de mestria* alfonsina, al igual que las otras dos contempladas en esta ponencia, responde a las características del prototípico *escarnbo* que se conforma, a partir del uso de *palavras cubertas*, con *dous entendimentos*, conforme a la definición, menos descriptora que prescriptora, debida al anónimo tratadista redactor del *Arte de Trovar*.

Reproduzcamos, pues, la composición (B 495 / V 78), introduciendo algunas relevantes soluciones alternativas sobre la edición fijada por Xosé Bieito Arias Freixedo (2003, p. 356-357), que, en su conjunto, responde más fielmente a la lectura manuscrita de lo que lo hacen tanto la que podemos considerar meritoria *vulgata* de Manuel Rodrigues Lapa (1970, p. 46-47) como la edición crítica de Juan Paredes (2001, p. 308):⁵

⁵ Explicitamos brevemente aquellas soluciones ecdóticas que proponemos para algunos *loci critici*, como alternativas a las presentes en la edición de la que partimos:

v. 9: En línea con la opción de José Martiño Montero Santalla, en su estudio sobre las rimas de la poesía trovadoresca (2001, p. 392), y por fidelidad a la lección manuscrita *desmentida*, coincidente en los apógrafos que nos transmitieron la *cantiga*, mantenemos la palabra rimante “desmentida” frente a “desvencida”, verosímil mas innecesaria *lectio difficilior*, propuesta por Lapa con el sentido de ‘desatada’ y/o ‘desligada’ en referencia a la *malba*, que ahora adquiriría el significado de ‘negada’ en su condición de tal malla.

v. 14: Por considerarla más coherente en su remisión a “malha” y por su significado contextual, siguiendo la lectura de V (*seera smalada*), nos atrevemos a editar “seera esmalhada” (“seera’smalhada”), como Rodrigues Lapa y Montero Santalla (2001, p. 392), mas sin absoluta convicción, dado que nos parece también posible optar por la lectura más extendida de “seera sinalada” sobre la lección de B (*seera sinalada*), que, por obvias razones paleográficas, permite explicar fácilmente un posible error de copia en V.

v. 15: Por su mayor proximidad a las lecturas manuscritas de B (*coroneite*) y V (*coroneite*) proponemos, como conjetura y a falta de mejor solución, “cor a feit’e”, alternativa al sustantivo deverbal de ‘arrear’ de la brillante y admitida propuesta lapiana “com’arreit” (“como levantador del ánimo” y/o ‘provocador de erección’), derivada de las formas verbais de ‘arrear’ presentes, con un significado equivalente, en los versos 3 (“sab’arreit” [et *ssab arreycar* (B) / el *ssabiarreytar* (V)]) y 4 (“piss’areitado” [pissa *rrecado* (B) / pissa *rrecada* (V)]), que motivan la misma hipótesis – Lapa también propone “erjeit’e” – en la palabra rimante del verso 9 (“caralho arreit” [caralho *ueyte* (B) / caralhoit *uoyte* (V)]) de la sátira explícitamente obscena de Fernando Esquío *A un frade dizem escaralhado* (B 1604 / V 1136).

La expresión adverbial “a feito” (‘de hecho’, ‘en efecto’), además de atestiguar en las *Cantigas de Santa Maria* alfonsinas, aparece repetida como palabra rimante en los vv. 3, 8 y 15 de la sátira *Don Estevan, ña grand’entença* (B 1386 / V 995) de Roi Queimado. Con una menor adecuación paleográfica, aún se podría proponer la locución adverbial “a cito”, con ocurrencias también en las *cantigas* marianas y, como verosímil lectura hipotética exigida por la rima (mss. *loquenton*), en el verso 9 de la ahora referida sátira de Roi Queimado.

v. 19: Seguimos la opción de Arias Freixedo – que, sin variar el significado, matiza la propuesta previa de Lapa. De todos modos, sería también posible editar “e foi-a [a]char come costa juso” de manera menos interventiva a respecto de la lectura presente en los dos manuscritos (*ffoja char com*).

v. 23: Alterando, por exigencia de la rima, la lectura de los manuscritos (*sarra*), editamos como es habitual “serra”, que, en la edición de base que seguimos, Bieito Arias, por errata evidente, reproduce en el texto – no así en la correspondiente nota – como “cerra”.

v. 24: Mantenemos la forma desnasalizada “laa”, tal y como aparece en los manuscritos.

Domingas Eanes houve sa baralha
 con ùu genet'e foi mal ferida,
 empero foi ela i tan ardida
 que houve depois a vencer sen falha,
 e de pran venceu bõo cavaleiro,
 mais empero era-x'el tan braceiro,
 que houv'end'ela de ficar colpada.

O colbe colheu-[a] per ùa malha
 da loriga, que era desmentida,
 e pesa-m'ende, porque essa ida
 de prez, que houve máis, se Deus me valha,
 venceu ela; mais [por] o cavaleiro,
 per sas armas e per com'er'arteiro,
 ja sempr'end'ela seera esmalhada.

E aquel mouro trouxe cor a feit'e
 dous compañhões en toda esta guerra,
 e demais ha preço que nunca erra
 de dar gran golpe con seu tragazeite;
 e foi-a [a] ch[a]r con costa juso,
 e deu-lhi por én tal golpe de suso,
 que ja a chaga nunca vai çarrada.

E dizen meges que usan tal preit', e
 que a tal chaga ja máis nunca serra,
 se con quanta laa ha en esta terra
 a escaentassen, nen cõno azeite,
 porque a chaga non vai contra juso,
 mais vai en redor come perafuso,
 e por én muit'ha que é fistolada.

Resulta evidente que, por su pretensa neutralidad expositiva, la *persona* satírica con la que la voz poética se enmascara es la del *vir bonus* y/o la del *vir ingenuus*⁶. Esta peculiar voz construye un discurso satírico

⁶ *Persona* con la que, además, se revisten la casi totalidad de las voces que emiten los discursos de los *escarnhos* gallego-portugueses, incluso acentuando su pretensa objetividad (d)enunciativa por medio de la reproducción 'aséptica' del discurso de otra voz testifical. Puede servir como ejemplo, por ceñirnos al corpus satírico alfonsino, la excelente *cantiga* que vitupera al deán de Cádiz (B 493 / V 76), de la que sólo reproducimos los ocho primeros versos, mas en la que continúa la transferencia y reproducción de lo que dice el 'testigo neutral' hasta el final de la composición: *Ao daián de Cátez eu achei / libros que lle levavan d'aloguer; / e o que os tragia preguntei / por eles, e responden-m'el: "Senber, / con estes libros que vós veedes dous / e conos outros que el ten dos sous, / fod'el per eles quanto foder quer. / / E ainda vos end'eu mais direi:*

que (d)enuncia el ‘inocente’ significado primero del bélico combate singular y que, al mismo tiempo, cifra el ‘obsceno’ significado segundo del ardoroso encuentro sexual entre el *genete* y la *soldadeira*.

Ahora bien, mientras el corpóreo discurso enunciado como descubierto resulta evidente y plenamente estructurado, el fantasmal discurso de encubierta denuncia aparece velado y, en una densa discursividad irónica, no completamente estructurado.

De una manera ciertamente aproximativa, podríamos parafrasear el evidente significado ‘inocente’ del siguiente modo:

(I) Domingas Eanes tuvo su batalla con un jinete moro y fue mal herida; pero fue ella tan ardorosa en la lucha que después hubo de vencer sin falta, y ciertamente venció a buen caballero, mas este era tan fuerte de brazos que por eso ella hubo de quedar golpeada.

(II) El golpe la cogió por una malla de la loriga, que no era tal, y me pesa por eso, porque en ese meritorio lance – que hubo más, así Dios me valga – venció ella; mas por causa del caballero, por sus armas y por como era astuto, ya siempre por eso quedará damnificada.

(III) Y aquel moro trajo ánimo en efecto y dos compañeros en toda esta guerra, y además tiene fama de que nunca yerra al dar gran golpe con su tragacete; y la fue a tirar en el suelo con la espalda hacia abajo y por eso le dió un tal golpe desde arriba que ya la llaga nunca acaba cerrada.

(IV) Y dicen médicos que tienen experiencia en este tipo de casos, y que una llaga como esa ya no cierra nunca, así la calentasen con toda la lana y el aceite que hay en esta tierra, porque la llaga no va hacia abajo, sino que va en derredor como tornillo, y por eso hace mucho tiempo que está fistulada.

En línea con aquel extraño caso de la *intentio lectoris*, sobre la que, en su día, reflexionó Umberto Eco, abordaremos el proceso interpretativo hacia el equipolente significado fantasma, que, bajo, sobre y/o entre este corpóreo, adivinamos, siendo conscientes de que, como afirma Diogo (1998, p. 176), se debe dar

o merecido destaque ao modelo dialógico de toda a verdadeira compreensão. Nela, nós não adoptamos sem reserva os preconceitos do texto, nem lhe impomos os nossos. Trazemos o texto à nossa situação *coompreensiva*, mas *edificados* por ele. Intérpretes e textos modificam-se mutuamente.

Pretendemos, en consecuencia, comprender cómo está edificado el texto fantasma que, en el espacio de sombra de la ignorancia simulada y del saber disimulado, rentabiliza el *aequivocum*. Y precisamos comprender el proceso, a pesar de que, tras la lectura primera, ya sospechamos – o sabemos – que el singular combate guerrero es también un desafortado encuentro sexual. Y lo sabemos – o sospechamos – porque, como ha afirmado Northrop Frye (1989, p. 81):

‘Ouvimos’ o poema quando este se move do princípio ao fim, mas, tão logo o seu conjunto esteja em nossa mente, de pronto ‘vemos’ o que significa. De maneira mais precisa, essa reação não é simplesmente ao conjunto dele, mas a um conjunto nele: temos uma visão do sentido ou *diánoia* sempre que qualquer apreensão simultânea seja possível.

Para acceder al obsceno significado segundo, además de los paradigmas y repertorios – virtuales o reales – de referencia, la sátira se sirve de elementos (socio)contextuales y cotextuales, que funcionan como pistas o indicios, a partir de los cuales se va haciendo sólido el campo semántico de lo obsceno y perfilando las series lexicales que lo estructuran en ámbito equívoco (LANCIANI; TAVANI, 1995, p. 97-104).

Volviendo a la composición erótico-satírica alfonsina, constatamos que los principales indicios (socio)contextuales que nos envían para el significado velado derivan de la protagonista femenina de la batalla: por un lado, el hecho de que Domingas Eanes sea una *soldadeira*, una mujer que ejerce la prostitución o, al menos, que lleva una vida sexual disoluta, y por otro lado, la carencia de armas en quien vence “sa baralha” – no una “baralha” –, ya nos orienta para el carácter insólito del combate guerrero y para la mayor normalidad de un esperable encuentro sexual.

Se crea así, ya desde el *incipit*, un horizonte de sentido que permite multiplicar las pistas cotextuales disfemizantes en el exceso épico del tono discursivo de hiperbólico heroísmo, así como, también desde los usos de repertorio del conjunto del corpus, se facilita la transición para la comprensión maliciosa de los desdoblamientos de las palabras y expresiones equívocas.

Explicitaremos sólo tres ejemplos: “genete” y “cavaleiro” se desplazan en su significado para un encubierto ‘cabalgador’ sexual que, de manera persistente, recorre la textualidad satírica gallego-portuguesa, en una confusión de ‘cabalgar’ y/o ‘fornicar’, hasta el extremo de transformar las diversas monturas animales en hombres y mujeres (MARTÍNEZ PEREIRO, 1992); “juso”, “de suso” y “contra juso” adquieren e irradian sentidos disfémicos del ‘*Kama Sutra* gramatical’ que se expande por y desde diferentes sátiras obscenizantes; y, por último, “mouro” adquiere el valor de ‘pene’ – con este doble significado, ya presente como equívoco más o menos estable en otras sátiras –, provocando el desdoblamiento semántico de los “dous companhões” en ‘dos testículos’.

No podemos estar de acuerdo con António Manuel Branco (1990, p. 69), cuando, refiriéndose al verbal “arreite”, considera que

este substantivo é o único que estabelece uma relação directa entre os campos semânticos da guerra e do “obsceno” [...]. Mas é justamente nesta hesitação entre os dois sentidos do substantivo que se apoia toda a composição, é por isso que ela é admirável: uma só palavra permite ou proíbe a leitura de todas as outras.

Con independencia de que “com’arreite” sea una discutible hipótesis editorial propuesta por Rodrigues Lapa y que nosotros no asumimos, no estamos de acuerdo con esta afirmación porque no hay una relación directa entre los dos campos; por el contrario, este *escarnho* tiene como principio (des)velador un estricto modo indirecto y sinuoso que, por acumulación de implícitos indicios de todo tipo, permite acceder al texto fantasma. Y, además, no prohíbe en absoluto la ‘contaminación disfémica’ de palabras cubiertas que no tienen otros

usos en el corpus. Así, prolongando la interpretación maliciosa a la que el texto nos obliga, descubrimos el “tragazeite” como ‘órgano viril’, la “malha” y la “chaga” como ‘vagina’⁷ – en medio de una sintaxis ambigua que promueve esquivas identidades metonímicas entre “ela” (mujer) y “ela” (malla), una o/y otra “esmalhada”, así como por medio del contenido (inter)relacionado de los últimos versos de cada *cobra*, en los que reside el recurso rimático de la *palavra perduda*. Pero también podemos entender, en una dinámica expansiva de contaminación interpretativa obscenizante, la “chaga” que nunca se cierra como señal (emblemático-simbólica, y casi osaríamos decir, lacaniana) de la sexual insaciabilidad femenina, o la “chaga” que está fistulada como indicación de una dolencia venérea, o...

Esto es, todo el texto se tiñe de obscenidad y deviene también evidente el discurso fantasma, de tal manera que si el primer significado, por explícito, es evidente de por sí, el segundo, por implícito, trae consigo el difícil trabajo de explicar lo evidente: la aparente *laudatio* de la guerrera Domingas Eanes se convierte, *mutatis mutandis*, en real *vituperatio* de su “ardida” voracidad sexual.

El *escarnho* de Joán Baveca (B 1453 / V 1063), de quien, de un modo aproximado, podemos localizar su actividad alrededor del segundo tercio del siglo XIII, centra su encubierto ataque satírico en el descubrimiento de la homosexualidad y, en consecuencia, en la denigración de la persona de un tal Bernal – quizás el poeta Bernal de Bonaval y el homosexual Bernaldo a quién nuestro autor satiriza en otro brillante y cifrado *escarnho*.

Reproduzcamos a continuación el texto de la cantiga a partir de la edición de Manuel Rodrigues Lapa (1970, p. 289), con la incorporación de algunas de las posteriores correcciones y propuestas alternativas de la edición crítica de Carmelo Zilli (1997, p. 141-142)⁸:

⁷ Y también espectralmente presente, en el v. 25, por homonimia, bajo la contracción representada por la forma “cõnos”, como también sucede, de manera repetida, en la sátira alfonsina antes referida contra el ‘(omni)fornicador’ deán de Cádiz.

⁸ Además de colocar los paréntesis cuadrados de integración en el v. 12 y recolocarlos en el v. 20, en el v. 7, siguiendo los manuscritos, reproducimos la forma plena “logo”, en el v. 15, asumimos la lectura de Zilli de *coma* como “com’ha” y, en el v. 16, optamos por la lectura de V (*derribar*), frente a *derrobar* de B que prefiere Lapa.

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

E ali logo, u s’a lide ha volver,
verran-vos deles deante colpar;
des i os outros, por vos non errar,
ar querran-vos por allhur cometer;
mais sofred[e-o], e ferran per u quer,
ca, se vos Deus en armas ben fezer,
ferindo en vós, han eles de caer.

Pero, com’ ha mui gran gente a seer,
muitas vezes vos han a derribar;
mais sempre vos havedes a cobrar
e eles han mais a enfraquecer,
pero non quedaran de vos ferir
de todas partes; mais, ao [fir],
todos morreran en vosso poder.

El significado ‘inocente’ y primero pide ser parafraseado de manera muy aproximativa como sigue:

(I) Bernal Fendudo (Hendido) os quiero decir lo que debéis hacer, pues os quieren dar armas y llamar “mujer salvaje”: si os aconteciese combate con moros, sufridlos, que todos os atacarán y, dándoos golpes, se cansarán, y después venceréis.

(II) Y allí, cuando se intensifique el combate, algunos vendrán a golpearos por delante; desde ese momento otros, por no agrediros sin provecho, también os querrán acometer por otro lado; mas sufridlo, y atacarán por todos lados, porque, si Dios os hiciese bien en armas, hiriéndoos, ellos acabarán sucumbiendo.

(III) Pero, como han de ser mucha gente, os han de derribar muchas veces; mas siempre os acabareis recobrando y ellos no pararán de heriros por todas partes; mas al final, todos morirán en vuestro poder.

A diferencia del texto alfonsino, este *escarnho*, a pesar de notoriamente cifrado, ofrece un grado mayor de indicios y pistas, varias de ellas similares a las que antes referimos. En efecto, el *incipit* ya se sirve de la aplicación de un sobrenombre “Fendudo” que nos sitúa, por medio del procedimiento retórico de la *interpretatio nominis*, en el ámbito de la actividad homosexual, creando un horizonte de sentido que, de nuevo, impele a la malicia y facilita el desciframiento de lo disfemizado⁹. Máxime cuando ya en el tercer verso, en paródica referencia caballeresca, sabemos de que quieren feminizar a nuestro ‘hendido’ Bernal llamándole “dona salvage”.

A partir de estas indicaciones de lectura, el discurso primero, construido, por parte del sempiterno *vir bonus*, como ‘bondadoso consejo’¹⁰ de ‘resistir’ para saber defenderse en un hipotético combate armado con “mouros” – que, de manera subterránea, evidencia bajo la gran capacidad de resistencia a los ataques una desaforada capacidad sexual –, hace tan transparentes los puentes de acceso al texto fantasma y a los valores equívocos de palabras y expresiones, que, también por su coincidencia con los antes referidos, obviaremos explicitarlos¹¹.

Por su parte, el *escarnho* de Pero García de Ambroa (B 1574), poeta trovadoresco localizado a mediados del siglo XIII y con inegables relaciones literarias con Joán Baveca, vuelve a colocar a una *soldadeira* enfrentándose a los ballesteros reales.

⁹ De hecho, a cualquier frecuentador de la sátira gallego-portuguesa le vendrá a la cabeza tanto el trovador Soeiro Eanes “bel furado” por detrás en “Belfurado”, de la excelente sátira *Pero non fíu a Ultramar* (B 143) de Martín Soárez, o el tantas veces satirizado por homosexual Fernán Díaz, rebautizado como “Fernán Furado” en la no menos feliz sátira *Comprar quer’eu, Fernan Furado, muu* (B 446) de Airas Veaz (MARTÍNEZ PEREIRO, 1999, p. 160-167).

¹⁰ Como ha señalado Lindeza Diogo, refiriéndose a los textos satíricos más evolucionados, debe tenerse presente que “quase todos os textos da fase secundaria podem ser consistentemente descritos como assumindo ironicamente quer as formas do género judicial (simula-se a defesa), quer as formas do género deliberativo (aconselham-se ou desaconselham-se enormidades), quer as formas do género epidictico (simula-se geralmente o louvor)” (DIOGO, 1998, p. 463).

¹¹ Sólo mencionaremos, en concreto, la aparición del ‘termino ómnibus’ o de la ‘palabra maletín’ “ben”, en la expresión del v. 13 “se vos Deus en armas ben fezer”. Remite al “fazer ben” del cancionero amoroso que, en contextos irónicos, se va progresivamente carnalizando (MARTÍNEZ PEREIRO, 1996, p. 72-85). Aquí, asociado a la *aequivocatio* “armas”, con el valor disfémico de ‘órganos sexuales’, y en el interior de un contexto tan disfemizante, “ben fezer”, obviamente, también se dota de valores sexualmente equívocos.

Reproducimos el texto siguiendo la modélica edición de Lapa (1970, p. 492-493) y contemplando alguna de las modificaciones propuestas en la edición crítica de Carlos Alvar (1986, p. 62)¹²:

Os beesteiros daquesta fronteira
 pero que cuidan que tiran mui ben,
 quero-lhis eu conselhar ùa ren:
 que non tiren con María Balteira,
 ca todos quantos alí tira[ro]n,
 todos se dela con mal partiron:
 assi é sabedor e [é] arteira.

Tirou ela c[on] ùu beesteiro
 destes d'el-Rei, que sabe'n ben tirar;
 e, primeira vez, polo escaentar,
 leixou-se i logo perder un dinheiro
 e des i outr'; e, po[i]s esqueentado,
 tirou con el, e ha del[e] levado
 quanto tragia [a]têe no bragueiro.

Os beesteiros dos dous car[r]eirões
 tiran con ela, e po[n]-se sinal;
 nen os outros, que tiravan mui mal,
 acertaron a dous dos pipeões;
 e foron tirando, bevendo do vinho;
 o beesteiro, com'era mininho,
 non catou quando s'achou nos colhões!

La paráfrasis aproximativa del significado primero de este *escarnho* podría establecerse en estos términos:

(I) A los ballesteros de esta frontera, aunque creen que tiran muy bien, quiero aconsejarles una cosa: que no tiren con María Balteira, porque todos cuantos allí tiraron, todos se separaron con daño de ella: así es de sabida y es de astuta.

¹² además de colocar los paréntesis cuadrados de integración en los versos 5, 8, 12, 14, 15 y 16, optamos por la solución asumida por Carlos Alvar para las palabras rimantes de los vv. 5 y 6, frente a “tiraran” y “partiran” que edita Lapa, mientras que, en el verso 15, preferimos la lectura de Lapa (“carreirões”), considerando el “quar[r]eirões” (ms. *q'reyreëi*) de Alvar una mera grafía alternativa a regularizar. En el v. 9, preferimos “sabe'n”, frente a la solución “saben” de los dos referidos editores, y, en el v. 19, restauramos la isometría del mismo, suprimiendo la segunda conjunción y no la primera de la lección manuscrita como propone Carlos Alvar.

(II) Tiró ella con un ballestero, de estos del Rey, que sabe por esto tirar bien; y, una primera vez, por calentarlo, se dejó ahí enseguida perder un dinero e igual otra; y, después de calentado, tiró con él, y le ha llevado cuanto traía hasta en el braguero.

(III) Los ballesteros de las dos filas tiran con ella, y se pone señal; ni los otros, que tiraban muy mal, acertaron a dos de los pepones; y fueron tirando, bebiendo vino; el ballestero, como era muy joven, no se percató de cuando se encontró en los cojones!

En este *escarnho*, que desplaza el motivo del combate para el desafío y el ‘consejo’ de la satirizada para sus ‘víctimas’, se crea, a partir del cuarto verso, el horizonte de sentido sexualmente alternativo al evidente, con la mención de la conocida *soldadeira* María Balteira y con la mención explícita de términos groseros (“bragueiro” o “colhões”). Se abre así el texto en su conjunto a la evidencia del discurso fantasma en el que, sobre el valor equívoco de “tirar” (con ballesta y/o ‘tirarse’ a alguien), comprendemos el desafío, con la vencedora y los perdedores, el calentamiento y las habilidades, de una manera no menos evidente en su obscenidad que el ingenuo discurso antes parafreseado¹³.

Además de por obvias razones de espacio, derivadas de la restringida dimensión de estas páginas, la estricta selección de las tres composiciones abordadas obedece a su carácter central a respecto del motivo satírico y del modo retórico ahora analizado. Bien es cierto que el desdoblamiento en significados sexuales y/o obscenizantes del combate o del enfrentamiento guerrero entre personas del mismo o opuesto sexo se expande por otras varias composiciones del corpus satírico gallegoportugués, mas también no es menos cierto que, salvo en las tres *cantigas* en las que aquí nos hemos centrado, siempre tiende a ocupar una posición discursiva como motivo secundario, complementario o adyacente a la estrategia temático-discursiva principal que estructura la sátira en cada uno de esos otros textos burlescos¹⁴.

¹³ La fusión y transición entre los dos significados es resumido así por Rodrigues Lapa: “Escarnho fundado num jogo verbal. Pero d’ Ambroa representa-nos Maria Balteira num certame de tiro ao alvo, metida entre besteiros do Rei; mas o alvo era ela mesma, que ficou vitoriosa de todos eles, sobretudo de um mais moço, tido como dos melhores, que ficou sem vítém” (1970, p. 492).

¹⁴ Entre las que podemos mencionar, por sólo citar dos, como ejemplos de entre los varios posibles, las sátiras de *vituperatio* del homosexual – y sólo muy subsidiariamente de la homosexualidad – *O meu senhor, o bispo, na Redondela, un dia* (B 885 / V 468) de Airas Núñez y *Don Esterão achei n’outro dia*

Tras el breve y sinuoso recorrido por estas tres *cantigas*, esperamos que se pueda comprender mejor el funcionamiento del tejido retórico y la necesaria aportación de lo contextual y lo cotextual para acompañar las portentosas y programadas transformaciones de dos épicos y explícitos combates guerreros y de un desafío de tiro con ballesta en los desatados e implícitos encuentros sexuales que, al final, realmente querían ser¹⁵.

Bibliografía

ALVAR, Carlos. Las poesías de Pero García d'Ambroa. *Studi mediolatini e volgari*, n. 32, p. 5-112, 1986.

ARIAS FREIXEDO, Xosé Bieito. *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 2003. (Col. Clásicos, v. 1).

BRANCO, António Manuel. O “obsceno” em Afonso X. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 115-116, p. 65-72, 1990.

Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Coloçi-Brancuti). Cod. 10991. 1. Edição facsimilada. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982.

Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803). Edição facsimilada. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos/Instituto de Alta Cultura, 1973.

DIOGO, Américo António Lindeza. *Leitura e Leituras do Escarnh' e Mal Diz'er*. Irmandades da Fala da Galiza e de Portugal. [s.l.], 1998. (Col. Cadernos do Povo – Ensaio).

FERREIRO, M.; MARTÍNEZ PEREIRO, C. P.; TATO FONTAÍÑA, L. (Ed.). AA.VV.: *Normas de edición para a poesía trovadoresca galego-portuguesa medieval / Guidelines for the edition of medieval galician-portuguese troubadour poetry*. A Coruña: Universidade da Coruña, 2007. (Col. Manuais, v. 26).

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1989.

(B 1474 / V 1083) de Airas Pérez Vuitorón.

¹⁵ Y, por otro lado – que no por otra parte –, comprobamos cómo aquellas distantes sátiras no han perdido nada de su agudeza satírico-humorística original y nos convencemos de cómo, a pesar de todo, en su sinuosa actualización, pueden perfectamente vivir al margen de las actuales cotizaciones – o coacciones literarias – y lejos de cualquier excluyente laxitud consensual depreciativa en relación a la literatura del pasado.

LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. *As cantigas de escarnio*. Vigo: Xerais de Galicia, 1995. (Col. Universitaria. Historia Crítica da Literatura Medieval, v. 3).

LAPA, Manuel Rodrigues. *Cantigas d'escarnio e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. 2. ed. Vigo: Galaxia, 1970.

MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo. Au sujet des chevaux in-existants dans la poésie satirique galicienne-portugaise du Moyen-Âge. *Senefiance*, 32 (*Le cheval dans le monde medieval*), Aix-en-Provence, p. 329-354, 1992.

MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo. *Natura das animalbas (Berstiario medieval da lírica profana galego-portuguesa)*, Vigo: A Nosa Terra, 1996 (Col. Campus, 2), Vigo, 1996.

_____. *A indócil liberdade de nomear (Por volta da interpretatio nominis na literatura trovadoresca)*. A Coruña: Espiral Maior, 1999. (Col. Ensaio, v. 17).

MONTERO SANTALLA, José Martiño. *As rimas da poesía trovadoresca galego-portuguesa: catálogo e análise*. 2001. Tesis (Doctorado) – Universidade da Coruña, A Coruña, 2001.

PAREDES, Juan (Ed.). *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*. Edición crítica, con introducción, notas y glosario. L'Aquila: Japadre, 2001. (Col. Romanica Vulgaria, v. 10).

ZILLI, Carmelo (Ed.). *Johan Baveca: Poesie*. Bari: Adriatica, 1977.