

LA MAYOR TRANSGRESIÓN SEXUAL DE LA POESÍA
TROVADORESCA O LA CANTIGA
EN TAL PERFIA QUAL EU NUNCA VI
DE ESTEVAN DA GUARDA

Gema Vallín Blanco
Universidad de A Coruña

RESUMEN

En este trabajo se edita y comenta la cantiga *En tal perfia qual eu nunca vi* de Estevan da Guarda.

PALABRAS CLAVE: *Cantigas d'escarnho e mal dizer*, sátira sexual.

ABSTRACT

The subject this article pays attention to the literary comment and edition of the cantiga *En tal perfia qual eu nunca vi* by Estevan da Guarda.

KEY WORDS: *Cantigas d'escarnho e mal dizer*, sexual joke.

1. LA SÁTIRA SEXUAL EN LAS CANTIGAS
GALLEGO-PORTUGUESAS

Hablar de transgresiones sexuales y poesía trovadoresca es referirse en primer término a las *cantigas d'escarnho e mal dizer* gallego-portuguesas. O sea, a un corpus formado por cerca de cuatrocientos cincuenta textos, de entre los cuales más de una centena tienen por objeto la burla de todos aquellos comportamientos sexuales que puedan derivarse del ser humano¹. Bien es cierto que por tratarse de poesía masculina y destinada a un público de hombres, la mayor parte de ellos están protagonizados por personajes femeninos, en particular por *soldadeiras*², pero también por lesbianas, madres que cometen incesto, religiosas o mujeres adúlteras y promiscuas. Con todo, su interés como documento historiográfico no queda mermado, ya que nos ofrecen un amplísimo abanico sobre los usos y costumbres de la época en cuestiones de sexo, puesto que sus autores no dejaron al margen prácticamente a ningún estamento social de los que en el siglo XIII y primeros decenios del siguiente conformaban la población de los reinos peninsulares³.

CUADERNOS DEL CEMyR, 16; diciembre 2008, pp. 15-24



Ahora bien, tampoco conviene exagerar su valor como reflejo de la realidad, pese a que algunas cantigas puedan asociarse a un suceso, fecha o personaje con nombre y apellidos. De hecho, la de Estevan da Guarda que aquí edito y comento es fruto del uso y la convención de una retórica poética específica, sin importar que lo que ahí se dice tenga verosimilitud testimonial. La función de la cantiga de escarnio es esencialmente lúdica, y asimismo reclama un grado mayor de originalidad personal que la de las cantigas de amor o de amigo. Es decir, cuando se emplean en la sátira sus autores saben que la libertad a la hora de utilizar el léxico sin restricciones les ofrece una fuga visible de los caminos trillados. Por ende los temas se amplían, dejando atrás la casuística amorosa de los géneros sentimentales. Y el discurso se reaviva gracias al juego de los dobles sentidos o de la *equivocatio*. A esta virtud retórica le sacaron todo el jugo posible los poetas; tanto es así que el *Arte de trovar* define la cantiga de escarnio en razón de ella: «Cantigas d'escarneio som aquelas que os trovadores fazen querendo dizer mal d'alguen en elas, e dizen-lho per palavras cubertas que hajam dous entendimentos, pera lhe-lo non entenderen... ligeiramente»⁴.

Enfundados, pues, en esta estrategia retórica, e inspirados por una realidad última más imaginativa que documental, encontramos textos de contenido sexual tan ingeniosos y perversos como el de *Joan Rodriguiz foi esmar a Balteira*, escrito por Alfonso X. La protagonista femenina de esta conocida cantiga es María Pérez Balteira, notable *soldadeira* o bailarina gallega que fue escarnecida en numerosas ocasiones por los trovadores del entorno del rey Sabio⁵. Desde el primero al último de los versos, el léxico se ajusta a acontecimientos y objetos concretos, pero con una doble intención obscena. El autor nos describe aquí una situación cotidiana, con una trama apretada y densa, jalonada por diálogos y explicaciones que aclaran las circunstancias que envuelven el suceso. Si bien lo esencial de la historia puede resumirse

¹ Sigue siendo imprescindible la edición de todos los textos realizada por Manuel RODRIGUES LAPA, *Cantigas d'escarneio e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Coimbra, Galaxia, 1965. Para las cantigas que ahora nos importan, véase la útil introducción de Xosé Bieito ARIAS FREIXEDO, *Antoloxía de poesía obscena dos trovadores galego-portugueses*, Santiago de Compostela, Edicións Positivas, 1993.

² Véase Denise K. FILIOS, «Jokes on *soldadeiras* in the *Cantigas de escarneio e de mal dizer*», *La corónica*, 26.2 (1998), pp. 29-39.

³ Véase al respecto Benjamin LIU, «Affined to love the Moor». Sexual Misalliance and Cultural Mixing in the *Cantigas d'escarneio e de mal dizer*», *Queer Iberia. Sexualities, Cultures and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*, ed. Josiah Blackmore y Gregory S. Hutcheson, Durham-Londres, Duke University Press, 1999, pp. 48-72.

⁴ Cito las palabras de este tratado poético por la edición de Giuseppe TAVANI, *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, edição crítica e fac-símile*, Lisboa, Edições Colibri, 1999, p. 42.

⁵ Sobre el personaje histórico y su repercusión literaria se ha escrito bastante, pero véanse en particular los estudios de Antonio MARTÍNEZ SALAZAR, «La Edad Media en Galicia: una gallega célebre en el siglo XIII», *Revista de historia y literatura españolas, portuguesas e hispanoamericanas*, 2 (1987), pp. 298-304 y Carlos ALVAR, «María Pérez, Balteira», *Archivo de Filología Aragonesa*, 36-37 (1985), pp. 11-40.

en dos escuetas líneas: la Balteira se está construyendo una casa y un tal Juan Rodríguez va a tomar las medidas para que ella sepa la madera que necesitará en su construcción. Se trata de una de las cantigas más conocidas de Alfonso X, pero merece la pena que leamos una vez más los versos en cuestión⁶.

- I Joan Rodriguiz foi esmar a Balteira
sa medida, per que colja sa madeira;
e diss'ele: —Se ben queredes fazer,
de tal midid'a devedes a colher,
assi e non meor, per nulha maneira.
- II E disse: —Esta é a madeira certa,
e, de mais, nona dei eu a vós sinlheira;
e, pois que s'en compasso á de meter,
atan longa deve toda a seer,
que vaa per antr'as pernas da'scaleira.
- III A Maior Moniz dei ja outra tamanha,
e foi-a ela colher logo sen sanha;
e Mari'Aires feze-o logo outro tal,
e Alvela, que andou en Portugal;
e ja i a colheron ena montanha.
- IV E diss': —Esta é a medida d'Espanha,
ca non de Lombardia nen d'Alamanha;
e, por que é grossa, non vos seja mal,
ca delgada pera gata ren non val;
e desto mui mais sei eu: ou cab'ou danha.

Las escenas grotescas y las situaciones imposibles también son descritas sin ambages en otros textos del corpus que nos ocupa —y como se nutren de la nomenclatura específica son festín para el diccionario—. Así, es decir, sin otra retórica que la del vituperio, la «cantiga de maldizer» es retratada con igual precisión que la de escarnio por el *Arte de trovar*: «...son aquelas que fazem os trobadores contra alguém descubertamente: em elas entrarám palavras em que queren dizer mal e nom averám outro entendimento»⁷. Y para ilustrarlo con el ejemplo, quizá ninguno sea más elocuente que el que nos ofrece Johan Soarez Coelho en *Lucia Sanchez, jazedes en gran falla*. Esta cantiga, de irrisorio y cantarín estribillo, tiene como argumento la impotencia del poeta a causa de una enfermedad venérea, circunstancia esta que le

⁶ Cito el texto de la edición de Juan PAREDES, *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio. Edición crítica, con introducción, notas y glosario*, L'Aquila, Japadre editore, 2001, p. 217.

⁷ TAVANI, ob. cit., p. 42.



impide satisfacer la libido de una tal Lucía Sánchez, quien probablemente fuera una *soldadeira*. El autor caricaturiza aquí el dolor sentimental de la cantiga de amor emulando la expresión patética que la caracteriza. La «dona Lucia» que sufre por no poder satisfacer el deseo que la invade se sitúa así en las antípodas de la dama altiva e intangible —y cuyo nombre no puede ser desvelado nunca— del género amoroso. Pero lo más sorprendente del poema es que en la explicación del suceso no se escatiman los detalles más íntimos, como puede verse⁸:

- I Lucia Sanchez, jazedes en gran falla
comigo, que non fodo mais nemigalla
d'ua vez, e pois fodo, se Deus mi valla,
fiqu'end'afrentado ben por tercer dia.
Par Deus Lucia Sanchez, dona Lucia,
se eu fodervos podesse, foder-vos-ia!
- II Vejo-vos foder comigo mui't'agravada,
Lucia Sanchez, porque non fodo nada,
mais se eu vos per i ouvesse pagada,
pois eu fodervos non posso, peer-vos-ia.
Par Deus Lucia Sanchez, dona Lucia,
se eu fodervos podesse, foder-vos-ia!
- III Deum'o demo esta pissuça cativa
que xa non pode sol cospir a saiva
e, de pran, semella mais morta ca viva,
e se ll'ardess'a casa non s'ergueria.
Par Deus Lucia Sanchez, dona Lucia,
se eu fodervos podesse, foder-vos-ia!
- IV Deitaron-vos comigo os meus pecados;
cuidades de min preitos tan desguisados,
cuidades dos colloes, que tragu'inchados,
ca o son con foder, e é con maloutia.
Par Deus Lucia Sanchez, dona Lucia,
se eu fodervos podesse, foder-vos-ia!

No sería justo, sin embargo, que leyéramos esta y en general todas las sátiras sexuales donde se escarnece o se maldice a las mujeres como meros contra textos o en tanto que elaboradas parodias del amor cortés⁹. La cultura del momento impreg-

⁸ Cito por la versión del texto que aparece en la monografía de RODRIGUES LAPA (*vid.* arriba n. 1), pp. 353-354.

⁹ Pese a que no deje de ser una tendencia en boga, como dan fe estos dos estudios estrechamente relacionados con los textos que ahora nos ocupan: Louise O. BASVÁRI, «*La madeira certa...*

na el pensamiento poético masculino con «los más estrictos conocimientos científicos de la época» respecto a la condición moral de la mujer, y ningún trovador puede zafarse de las enseñanzas que, considerándola «como un ser inferior por su propia naturaleza», la hacían fluctuar entre «su tendencia a la lujuria o a la virtud»¹⁰. Es desde esta perspectiva como se comprende mejor la extravagancia sexual que nos presenta Estevan da Guarda en los versos de *En tal perfia qual eu nunca vi*.

2. EN TAL PERFIA... EDICIÓN Y COMENTARIO

Con Estevan da Guarda la *cantiga d'escarnho e mal dizer* toma otros rumbos y se aleja de la transposición realista de circunstancias biográficas o de momentos históricos y sociales con que sus más ilustres competidores dominaron el género —me refiero, en particular, a Alfonso X y a otros trovadores de su corte, algunos de la talla de Pero da Ponte—. Nuestro autor pertenece a una época en donde las convicciones y los avatares políticos o los odios personales no constituían parte esencial de su vida, de su entorno literario y de su oficio como escribano de la corte del rey Don Dionis de Portugal¹¹. Los temas de un número importante de sus veintiocho composiciones satíricas pertenecen a un mismo ámbito de experiencias, todas ligadas a la peculiar realidad psicológica de un don Fulano que, como en el texto que nos ocupa, es el protagonista de las mismas. Frente a las invectivas dirigidas a personajes con nombre propio, oficio o condición social y hasta racial, el de *En tal perfia...* carece de identidad. Pero *Don Foan*, a la par que no representa a nadie, puede encarnarlos a todos.

Como estamos al final de una dilatada experiencia poética, mediado ya el siglo XIV, pues su autor pertenece a la última generación de trovadores peninsulares¹², la cantiga comienza con una exclamación que augura la novedad del tema,

a midida d'Espanha de Alfonso X: un gap carnavalesco, *Actes de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, ed. Santiago Fortuño Llorens y Tomás Martínez Romero, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 1999, III, pp. 459-469 y, para el corpus provenzal, Pierre BEC, *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Le contre-texte au Moyen Âge*, París, Stock, 1984.

¹⁰ Véase la bibliografía pertinente sobre esta concepción de la mujer, transmitida por la filosofía natural antigua, y su plasmación en la literatura medieval castellana en el amplio estudio dedicado al asunto de María Isabel TORO PASCUA, «“Sic vos non vobis”: la imagen de la mujer, vía transmisora de conocimiento en la literatura medieval», *El conocimiento del pasado. Una herramienta para la igualdad*, ed. M^a. Carmen Sevillano San José, Juana Rodríguez Cortés, Matilde Olarte Martínez y Lucía Lahoz, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 219-240, en particular p. 220.

¹¹ Para su biografía, véase Walter PAGANI, «Il canzoniere di Estevan da Guarda», *Studi Mediolatini e Volgari*, vol. XIX (1971), XXIX, pp. 57-65, y Antonio RESENDE DE OLIVEIRA, «Estevan da Guarda», *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Organização e coordenação de Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 245-246.

¹² De hecho, su corpus poético anticipa aspectos de la métrica y la retórica que acuñaran a continuación los primeros autores cancioneriles castellanos (en la edición y el estudio de los poetas gallego-castellanos del *Cancionero de Baena* que estoy realizando junto a María Isabel Toro subraya-



que muestra la sorpresa frente a lo que nunca antes se contó, ni se vio (...*qual eu nunca vi*). A estas alturas, cuando todas las prácticas sexuales habían sido objeto de burla, pocas podían ya causar perplejidad o asombro. Un tema tan escabroso como el incesto entre una madre y su hijo supone una rareza. No es original, en cambio, la retórica con la que el autor aborda un tema tan enojoso y moralmente reprobable. El juego de la *equivocatio*, o las ya citadas «palabras cubiertas» a que hace referencia el *Arte de trovar* cuando define la cantiga de escarnio, le evita, no obstante, tener que contar el suceso de forma explícita. Así, en una lectura inocua del texto, nos encontramos con que una madre y su hijo discuten o porfían noche y día sin descanso. El interlocutor de Don Fulano le afea su conducta (*non vos esta ben de perfiardes con vossa madre...*), aunque éste le dice que su madre es obstinada, y que cuando le pone excusas para no tener que porfiar, ella le maldice (*que sejas sempre maldito e confuso*). Sin embargo, la *perfia*, así como las *paravoas* o palabras que nunca les faltan en la disputa, adquieren en el contexto de los versos un sentido obsceno y sexual¹³.

Veamos la cantiga ya, que edito según los criterios adoptados por Rip Cohen en su edición del corpus de las quinientas cantigas de amigo¹⁴.

Testimonios:

B = cód. 10991, Biblioteca Nacional de Lisboa.

V = cód. lat. 4803, Biblioteca Apostólica Vaticana.

Reproducciones facsimilares:

CINTRA, Luís F. Lindley, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti) Cód. 10991. Reprodução fac-similada*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

CINTRA, Luís F. Lindley, *Cancioneiro português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803). Reprodução fac-similada*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos & Instituto de Alta Cultura, 1973.

Ediciones anteriores:

BRAGA, Theophilo, *Cancioneiro português da Vaticana*. Edição crítica restituída sobre o texto diplomático de Halle, acompanhada de um glossário e de uma introdução sobre os trovadores e cancioneiros portugueses, Lisboa, Imprensa Nacional, 1878, núm. 925.

mos esta influencia del autor en la obra de dichos poetas. Se trata de un proyecto financiado por la Junta de Castilla y León, ref: SA045A06).

¹³ Véanse las notas al texto.

¹⁴ *500 Cantigas d'Amigo. Edição Crítica*, Oporto, Campo das Letras, 2003, pp. 37-43.

21 U enna ama B ona cima *Pagani*: u ena cima 22 falacer B 24 moyada V *Braga*:
que a alvorada ja muy perto ven

Traducción:

I. En tal porfía, cual nunca vi igual, estaba don Fulano con su madre, y como los vi a ambos porfiar, me llegué a él y le dije así: —Rendíos a cuanto os diga, que no os ha menester porfiar con vuestra madre, ni menos porfiar así.

II. Y él me dijo: —Mi madre y yo siempre tuvimos esto por costumbre: porfiar en lo que nos place, para nuestro solaz; y cuando me excuso de porfiar, ella se enfada y me dice lo que os voy a decir: —Si no porfías, yo te maldeciré, ¡que seas siempre maldito y desgraciado!

III. Y dije yo: —Señor, no os está bien, sino muy mal, porfiar con vuestra madre. Dijo él: —No me importa, pues para ella es muy provechoso; y si le digo: —«tengo otra cosa que hacer», para bien o para mal tanto me dice que a la postre me conviene porfiar.

IV. Y las palabras no han de faltar; pues tanto estamos de noche juntos que ya es mediada la noche o cerca le anda.

Métrica:

Cantiga del tipo de *meestria*, formada por tres estrofas *singulares* de siete versos decasílabos masculinos, excepto la rima a de la tercera copla que presenta rima femenina. Lleva una *fiinda* cuyos tres versos riman con los últimos de la estrofa anterior, según es lo habitual¹⁵.

La forma estrófica es de las más repetidas en la escuela. El propio trovador la empleó en dieciséis ocasiones más¹⁶. Se trata de la siguiente:

I-II + F:	a	b	b	a	c	c	a	-	c	c	a
	10	10	10	10	10	10	10	-	10	10	10
III:	a	b	b	a	c	c	a				
	10'	10	10	10'	10	10	10'				

Quizá no sea casual que de las cinco veces que se repite este esquema en la poesía provenzal una la hallemos en una cansó de Sordello, concretamente en *Lai*

¹⁵ Me parece interesante subrayar que de los diez poemas que en el repertorio de este trovador llevan *fiinda*, la de *Bispo, senhor, eu dou a Deus bon grado* (B 1310 / V 915) no se adapta a este esquema de ascendencia provenzal; pues la rima del primer verso de las tres que la conforman aquí va por libre: «D'este vosso beneficio». Esta «anomalía» sí se observa más tarde, en las *fiindas* que aparecen en las *cantigas y dezires* del *Cancionero de Baena* (como en los poemas 35 y 39 de Alfonso Álvarez de Villasandino de la edición de Brian DUTTON y Joaquín GONZÁLEZ CUENCA, *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor, 1993, pp. 55 y 62).

¹⁶ Véase Giuseppe TAVANI, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967, 161: 23, p. 201.

a-n Peire Guillem man ses bistenza¹⁷. Me lo parece así no solo porque el italiano anduviera por las cortes poéticas peninsulares y por tanto Estevan da Guarda pudiera llegar a conocer el texto en cuestión¹⁸, sino porque además los dos utilizan rimas derivadas («disser» - «darei» en la cantiga, «lauzor» - «lauzador» en la cansó), y asimismo juegan con ahínco a la *repetitio* en los verbos esenciales del contenido de cada texto, como son *perfiar* en la sátira y *lauzar* en la canción provenzal.

Las rimas son las siguientes:

	I	II	III	F
a	i	uso	en	en
b	ar	az	al	
c	er	ei	er	er

Notas:

1. El verbo *perfiar* ('porfiar, disputar, discutir, insistir, altercar') tiene a lo largo de todo el texto un sentido implícito de índole sexual. Un ejemplo similar lo hallamos en la sátira *Dominga Eanes ouve sa baralha* de Alfonso X, en donde *baralha* o 'lucha, pelea, contienda' (vid. Ramón LORENZO, *La traducción gallega de la Cronica General y de la Cronica de Castilla*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos «Padre Feijoo», 1977, II Glosario: s.v. *barallar*) adquiere la misma connotación, pues la batalla marcial que mantienen un jinete y la *soldadeira* Dominga Eanes se basa en un uso paródico del léxico guerrero, o sea, en el juego de la *equivocatio*, que también usa aquí nuestro autor (cfr. ed. de Juan PAREDES cit. arriba n. 6, pp. 308-311). En su sentido literal *perfiar* solo aparece en la cantiga de amigo de Johan Garcia de Guilhade *Treides todas, ai amigas, comigo*, v. 10: «ca el de pran sobr'aquesto *perfia*: / non quer morrer, por non pesar alguen / que lh'amor á...» (cfr. ed. de R. COHEN cit. arriba n. 14, p. 230).

9. *solaz*: es término de origen provenzal (*solatz*, 'placer'), que tanto en los trovadores como en la lírica gallega tiene una connotación erótica. Aquí subraya el sentido obsceno de *perfiar* (véase n. 1).

17. *Nen mi cal*: expresión de origen provenzal (véase Carolina MICHAËLIS DE VASCONCELOS, *Cancioneiro da Ajuda. Reimpressão da edição de Halle (1904), acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do glossário das cantigas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, vol. I: s.v. *cal*).

¹⁷ Puede verse en la edición de Marco BONI, *Sordello, le poesie. Nuova edizione critica con studio introduttivo, traduzioni, note e glossario*, Biblioteca degli Studi Mediolatini e Volgari, 1, Bolonia, Palmaverde, 1954, núm. XXXIX, p. 191. Para el esquema estrófico, véase István FRANK, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, vol. 1, París, Champion, 1966, 548: 4, p. 105.

¹⁸ Véase Vicente BELTRÁN, «Tipos y temas trovadorescos. XVI. Sordel en España», en *Cultura Neolatina*, LX (2000), pp. 341-369; reeditado luego como «La aventura de Sordel», en *La corte de Babel. Lenguas, poética y política en la España del siglo XIII*, Madrid, Gredos, 2005, pp. 39-64.



21. *ca, ena cima*: sigo la lectura de Lapa, pues el adverbio de lugar *U* que trae el código B no da sentido al verso; véase *na cima* con valor asimismo de ‘al final, a la postre’ en la cantiga de Martin Moxa *Amor, non qued’eu amando*, v. 34: «*na cima* gualardon prende» (Luciana STEGAGNO PICCHIO, *Martin Moya. Le poesie*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1968, p. 173).

22. *paravoas*: se trata de una evolución del término latino *parabola* (junto a las más habituales *palaura, palabra*) que solo aparece en esta cantiga (puede comprobarse en TMILG = VARELA BARREIRO, Xabier, dir. (2004-): *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega*, Santiago de Compostela, Instituto da Lingua Galega [<http://ilg.usc.es/tmilg>]).

Aquí *falecer* ha de interpretarse en el sentido de ‘faltar’, para que el verso tenga el sentido que reclama el contexto en que se desarrolla la porfía; es decir, que no les faltaron palabras con que *perfiar* por la noche.

