

## Cuerpos marcados como fuente de humor en algunas cantigas de escarnio y maldecir

Rocío Rubio Moirón  
(University of Wisconsin-Madison)

La risa y el cuerpo sufren una evolución paralela a lo largo de la Edad Media, de tal forma que las etapas de la historia en que se desarrolló una actitud más positiva hacia el cuerpo coinciden también con un mayor aprecio por la risa. La coincidencia se revela también en las etapas en que el cuerpo fue más denostado, que se superponen a los momentos de mayor animadversión hacia la risa (Le Goff y Truong 17-32 y 65-68). Esto no debe extrañarnos si tomamos en cuenta que “laughter is a phenomenon which is expressed in and through the body” (Le Goff 1997, 45).

La Edad Media mantiene una actitud ambigua en cuanto a la concepción del cuerpo: por una parte, es visto como fuente de pecado, pero, por otra, es también el instrumento mediante el cual el hombre puede alcanzar la salvación (Le Goff y Truong 12-14).<sup>1</sup> En esta ambigüedad parecen jugar un papel determinante los siglos XII – XIII, momento en que el rechazo al cuerpo empieza a convivir con una actitud más positiva, porque se identifica el respeto al cuerpo con el respeto a la obra de Dios (Fumagalli 67). La percepción de la risa alterna también momentos de rechazo y de exaltación. Para la mentalidad medieval su origen está en el vientre, que es una parte del cuerpo relacionada con los instintos, de ahí que se perciba la risa como una puerta de entrada al pecado (Le Goff y Truong 66). Sin embargo, el pensamiento aristotélico que se impone a partir de los siglos XII y XIII ve en la risa un elemento propio de la condición humana y, por tanto, algo que no se debe rechazar (Le Goff y Truong 65-68).<sup>2</sup> Como ocurría en el caso del cuerpo, es la frontera de los siglos XII – XIII la que marca el punto de inflexión para una percepción más positiva de la risa. En este contexto cultural e histórico se sitúan las cantigas de escarnio y maldecir que voy a analizar.<sup>3</sup>

En estos ejemplos de cantigas podremos comprobar que las conexiones entre cuerpo y comicidad se extienden más allá de la coincidencia cronológica que acabamos de señalar. De hecho, las alusiones a lo corporal, es decir, a las etapas del desarrollo humano, al cuerpo mismo, a sus funciones, y a los usos que se hacen de él, están en la base del humor que observamos en muchas cantigas de escarnio y maldecir. Estos poemas dirigen sus dardos contra toda clase de individuos, independientemente del estamento al que pertenezcan. Tanto pueden escarnecer a un alto dignatario de la corte como a un pobre juglar, a una abadesa como a una *soldadeira*. Sin embargo, la elección no es arbitraria. En muchas ocasiones los individuos escarnecidos tienen en común lo que podemos llamar un cuerpo marcado, es decir, un cuerpo en el que se manifiestan

---

<sup>1</sup> Con este fin, a partir del siglo XII se promueve la imitación de Cristo en el sufrimiento corporal para luchar contra las tentaciones (Le Goff y Truong 35). Más tarde, en el siglo XIII, la Iglesia impone un calendario de abstinencias y ayunos que pretenden controlar el cuerpo de los fieles, porque la falta de control de los instintos conduce a pecados capitales como la gula o la lujuria (Le Goff y Truong 36). Sin embargo, esta visión negativa del cuerpo convive con una más positiva que se basa en el papel central que ocupa el cuerpo en el misterio de la encarnación, lo cual le concede también un rol determinante en la salvación (Collier 79-104; y Le Goff y Truong 33).

<sup>2</sup> El debate se resuelve postulando dos tipos de risa, una risa gozosa, que se caracteriza por ser comedida; y una risa burlona, que se manifiesta de forma excesiva (Le Goff y Truong 67-68). Tal y como sugiere María Jesús Lacarra, “la condena de la risa está directamente vinculada a la causa que la origina” (379), por lo tanto, lo que hay que evitar es la risa excesiva, que se relaciona con lo diabólico.

<sup>3</sup> Hoy en día se sigue discutiendo la idoneidad de considerar las cantigas de escarnio y maldecir como una misma categoría o como dos. Para más información al respecto resultan de gran utilidad los dos artículos de Gutiérrez García mencionados en la bibliografía. Por mi parte, he decidido no hacer distinción entre ambos tipos de cantigas, porque en los propios textos no están claros los criterios que llevarían a separarlas.

aspectos que la sociedad considera como vicios, conductas y defectos rechazables. Por ello, con frecuencia, la comicidad que observamos en las cantigas surge de los defectos físicos, de la etapa de la vida en que se encuentra el individuo o del uso que hace de su cuerpo.

### Defectos físicos

En la Edad Media no hay un único canon de belleza, tal y como menciona Montserrat Cabré, porque lo que resulta negativo en un individuo puede ser positivo en otro. Así, por ejemplo, las cicatrices que afean un cuerpo femenino pueden ser positivas en el cuerpo de un guerrero, porque dan testimonio de su valor en el campo de batalla. Hay que tener en cuenta que el concepto medieval de belleza no se detiene en lo que se percibe a través de la vista, sino que también se asocia con cualidades morales. Así pues, la falta de belleza corporal en la mujer conlleva también características morales negativas (Cabré 123-25).

La *soldadeira* es, probablemente, el tipo de mujer en el que más relevante resulta la belleza corporal, porque de ello depende su supervivencia económica. El rol principal de estas mujeres es el de bailarinas y cantadoras que acompañan a los juglares en la recitación de cantigas, pero su condición de mujeres libres, el hecho de cobrar un salario por su trabajo y de dedicarse a actividades poco piadosas las acerca y las confunde con la figura de la prostituta (Novo 110-112). Así es como se las representa en las cantigas, obviando por completo su faceta de artistas y potenciando como rasgo de su identidad su sexualidad (Filios 31).

La falta de belleza corporal es tema frecuente en cantigas como la que Pero da Ponte compone para Marinha Foça, un personaje del que no tenemos más noticias, aunque Rodrigues Lapa considera que podría tratarse de una *soldadeira* (506). Esta mujer comete el error de preguntar al poeta qué opina de su belleza, y este le responde destacando su fealdad, hasta tal punto que repite en el estribillo que no merecía haber nacido el hombre que la viese y la diese (Rodrigues Lapa nº 341).<sup>4</sup> Al parecer, su mayor defecto es tener una piel demasiado oscura, rasgo que no encaja en el código de belleza cortés:

E pois parecades assi  
tan negra, ora vos eu vi,  
que o meu cor sempre des i  
nas vossas feituradas cuidou;  
e mal dia naceu por si  
quen vos viu e vos desejou! (vs. 13-18).

Para su desgracia, la voz poética no puede apartar de su memoria el recuerdo del cuerpo tan negro de la mujer, sin duda una referencia paródica a las composiciones de lírica amorosa, en las que el enamorado recuerda constantemente la hermosura de su dama.

En algunas ocasiones, la crítica al cuerpo femenino viene por boca de otra mujer. Este es el caso de la cantiga de Joan Baveca en la cual la voz poética sorprende la conversación de dos *soldadeiras* (Rodrigues Lapa nº 191). De forma irónica el poeta califica de alabanzas lo que en realidad son críticas explícitas de una mujer ante la anatomía de la otra. Destacan los defectos del cuerpo ajeno mediante un léxico que irónicamente evoca el vocabulario de las cantigas de amigo

---

<sup>4</sup> Las cantigas de escarnio y maldecir aparecerán citadas mediante la numeración que ocupan en la antología de Rodrigues Lapa. Para evitar confusiones entre número de página y número de poema, haré explícitas las menciones al número de poema mencionando el apellido del antólogo y la abreviatura de número (nº), seguido del número en cifra.

y de las cantigas de amor (Novo 105). Así, por ejemplo, el apunte sobre las arrugas en torno a los ojos recibe como respuesta el señalamiento de un exceso de pelo sobre ellos, que, en teoría, debería imposibilitar la visión a su dueña, especialmente para ver defectos ajenos. En otra estrofa muy deteriorada, al poner en duda las palabras de la compañera, esta le responde ofreciéndole un espejo para que pueda contemplar las canas que despuntan en sus sobrecejas. Los defectos señalados al principio están a la vista, sin embargo, en la estrofa final las mujeres se desnudan para tomar un baño y continúan la crítica de las partes que antes estaban ocultas:

E, depois tomaron senhas masseiras  
e banharon-se e loavan-s' a si;  
e quis Deus que, nas palavras primeiras  
que ouveron, que chegass' eu ali;  
e diss' a ãa: - Mole ventr' avedes;  
e diss' a outr': - E vós mal ascondedes  
as tetas, que semelhan cevadeiras (vs. 19-25)

La voz poética no participa de la conversación, pero la reproduce como testigo presencial. La mirada masculina invade la intimidad femenina para exponerla ante la audiencia. Las mujeres son ajenas a esa mirada, por lo que tanto la voz poética como la audiencia adoptan una posición de poder desde la que disfrutan de la comicidad que emana de esa rivalidad femenina. No obstante, hay también cierta ansiedad en las críticas de una mujer hacia la otra, pues ambas son *soldadeiras* y, por tanto, ambas dependen económicamente de la belleza de sus cuerpos.

#### Etapas de la vida

La belleza femenina se relaciona con el deseo erótico y con el amor (Cabré 125), por tanto, indirectamente también existe un estrecho vínculo entre la belleza y la juventud, porque esta es la etapa propicia para el amor. Como consecuencia, la vejez de la mujer lleva asociadas connotaciones negativas que la empujan a un espacio de marginación social. Joseph Snow recopila numerosos ejemplos de la literatura ibérica medieval en los que la mujer vieja aparece o bien demonizada o bien burlada. Entre estos ejemplos se encuentran varias cantigas de escarnio y maldecir, que dan cuenta de cómo “la sociedad masculina, a través de estas voces de sus poetas, evidentemente, gozaba con la alegre denigración de la figura de la vieja, confirmando y a la vez contribuyendo a su marginalización” (Snow 121).

Las connotaciones negativas asociadas a la mujer vieja empeoraban si en su juventud había ejercido como prostituta. Se aprecia perfectamente en el caso de las *soldadeiras* que alcanzan una avanzada edad, pues, con frecuencia, la representación de la mujer vieja se enfoca “na decadencia corporal, imaxe da degradación, espello e recordo do pecado” (Novo 124). La marginalidad que acompaña a las *soldadeiras* a lo largo de toda su existencia va en aumento cuando al hacerse viejas ya no pueden seguir ejerciendo la prostitución y han de recurrir a oficios aún más estigmatizados como el de alcahuetas, mendigas o brujas (Novo 110). Incluso las que han gozado de fama y belleza sucumben a los estragos de la edad, una oportunidad para escarnecerlas que no dejan pasar los poetas.

En la cantiga que Joan Baveca dedica a la *soldadeira* más famosa, María Balteira, otrora hermosa y joven (Rodrigues Lapa nº 193), la voz poética se queja amargamente porque “por ãa velha que eu deostei, / deostou-m' ora Maria Balteira” (vs. 5-6). Repite su queja en el estribillo, considerando una injusticia recibir insultos de Balteira cuando él se ha limitado a decir la verdad y

referirse a ella sin usar otro término “senon seu nome” (v. 10), es decir, *velha*. Xosé Bieito Arias Freixedo apunta que “nas cantigas de escarnio o termo *velha* é empregado habitualmente como insulto” (249), afirmación que también señala Novo (105) y que podemos corroborar en la reacción de María Balteira. Sin embargo, a pesar del carácter ofensivo del término, sorprende que la mujer reaccione ante él cuando no lo ha hecho ante las numerosas cantigas de escarnio que se le han dedicado, algunas de ellas de contenido sexual muy explícito. Ciertamente, el humor que encierra la exposición del cuerpo femenino desnudo, así como las alusiones al comportamiento sexual son, generalmente, un motivo de ofensa para la mujer (Filios 34). La excepción se encuentra en el caso de las *soldadeiras* que, al ser representadas en las cantigas bajo su condición de prostitutas adoptan una “ritualized identity” que las protege de la ofensa, porque su sexualidad ya es pública (Filios 34). Por el contrario, si la cantiga destaca otros aspectos, la *soldadeira* pierde su identidad ritualizada y el humor del poema ha de considerarse ofensivo. En la cantiga de Joan Baveca, cuando la voz poética dice haberse referido a María Balteira usando “seu nome,” está confirmando que la *soldadeira* ha perdido la identidad ritualizada, porque ha dejado de ser representada como prostituta, para asumir la nueva identidad de *velha*.

Este es el mismo término con el que Pero d’ Ambroa se refiere a una *soldadeira* vieja enamorada de un clérigo joven (Rodrigues Lapa nº 337). La comicidad de la cantiga se sustenta en el uso paródico del lenguaje del amor cortés, pues el poeta declara que su motivación para componer es una “coita d’ amor” (v. 2). Reconoce que se trata de “ũa dona, que sempre loei / en meus cantares, e por que trobei” (vs. 5-6), unas alusiones que llevan a Rodrigues Lapa a interpretar que puede tratarse de María Balteira. Resulta cómica la transgresión del código cortés al emplear el término “senhor” para referirse a la mujer cuando esta es una *soldadeira*, pero más cómico aún si tenemos en cuenta el contraste que supone con la última estrofa, en la que se refiera a ella como “velha puta” (v. 17). En este caso, la mofa no se debe tanto a la vejez de la mujer como a su fascinación con este “escolar” que amenaza con dejarla en la pobreza, pues ella le entrega generosamente “o que guanhou en cas del-Rei” (v. 12). Sin embargo, el poeta cae en los tópicos asociados a la vieja prostituta al profetizarle un futuro de pobreza en el que para subsistir tendrá que convertirse en alcahueta:

E poi-la velha puta probe for,  
 nona querrá pois nulh’ ome catar,  
 e será dela como vos direi:  
 Demo lev’ a guar[i]da que lh’ eu sei,  
 ergo se guarir per alcaiotar (vs. 17-21).

Podemos encontrar un ejemplo similar en la cantiga de Pedr’ Amigo de Sevilha a una *soldadeira* llamada Elvira (Rodrigues Lapa nº 308). En esta cantiga la comicidad se activa mediante la técnica del transformismo, que supone una metamorfosis del cuerpo mediante la asociación con elementos que no son humanos (Artal Maillie 172-174). El poeta se apoya en un constante juego de palabras entre “a capa velha, Elvira” y “a capa, velh’ Elvira” para confundir deliberadamente la prenda y la mujer. Además, advierte que el exceso de uso ha hecho mella en ambas, por lo que ya no son apropiadas para la casa del rey. Pero da Ponte también compone una cantiga a Marinha Crespa (Rodrigues Lapa nº 342), una *soldadeira* de avanzada edad que sabe bien como encontrar un lugar en mesa ajena y un techo bajo el que cobijarse, aprovechándose de las relaciones cultivadas con los poderosos en su antigua profesión. Finalmente, Afonso Eanes do Coton escribe dos cantigas a la vieja *soldadeira* Orraca López. En la primera hace mofa de la mujer (Rodrigues Lapa nº 47), a la que encuentra “doente” (v. 19). Orraca da por sentado que recuperará la salud, pero la voz

poética le advierte que “cuidades gran folia, / ca i mais vej’ eu das velhas morrer” (vs. 5-6). Al recordarle a la anciana enferma que su avanzada edad la acerca a la muerte, el poeta hace uso de un humor negro basado en la incongruencia de decir que la mayoría de los viejos acaban muriendo, como si hubiese una parte de ellos que no lo hiciese. En la segunda cantiga se reproduce una súplica de la mujer al enterarse de que el poeta quiere cantar a una vieja en Toledo (Rodrigues Lapa nº 48): “Por Deus, que vos fez, / non trobedes a nulha velh’ aqui, / ca cuidaran que trobedes a min” (vs. 4-6). La cantiga está incompleta, por eso no se puede interpretar completamente, pero, como Rodrigues Lapa señala, “faz perfeito e malicioso sentido” (85). La propia *soldadeira* se da por aludida, e intenta evitar que la identifiquen como a una *velha*.

### Uso del cuerpo

En otros casos, el tema de la vejez se mezcla con el de la homosexualidad, que es el principal motivo de escarnio por hacer un mal uso del cuerpo. Afonso Eanes do Coton compone una cantiga sobre la conocida *soldadeira* Marinha Sabugal, quien se hace acompañar por una anciana con la que mantiene relaciones sexuales insatisfactorias (Rodrigues Lapa nº 49). La *soldadeira* decide marcharse a ejercer su profesión en tierra de moros y quiere llevarse a su inseparable compañera:

Traj’ agora Marinha Sabugal  
 ãa velha que adusse de sa terra,  
 a que quer ben, e ela lhi quer mal;  
 e faz-lh’ algo, pero que [muito] lh’ erra;  
 mais ora quer ir moiros guerreiar  
 e quer consigo a velha levar,  
 mais a velha non é doita da guerra.

Bien sea por inexperiencia o por falta de costumbre, la anciana carece de habilidades para “guerrear” con los moros, lo cual aumenta la imagen cómica de la mujer.

En las cantigas de escarnio y maldecir no solo las *soldadeiras* aparecen ligadas a la sexualidad. Olga Novo afirma que “toda a producción literaria medieval asentará sobre o *apriori* erótico heterosexual, constituíndo calquera outro tipo de sexualidade unha desviación á norma, obxectivo de críticas e condenas, sarcasmos e persecucións” (101). Por tanto, resulta lógico que otro gran grupo escarnecido por su conducta sexual sea el de los homosexuales.<sup>5</sup>

Las relaciones lésbicas apenas se testimonian en la literatura ibérica de la Edad Media, pero contamos con algunas cantigas que abordan el tema. Joan Vaásquiz se dirige a la *soldadeira* María Leve insinuando que mantiene relaciones homoeróticas con una manceba que, insatisfecha con su patrona, decide irse a vivir a un barrio de mala fama (Rodrigues Lapa nº 242). En el estribillo recoge que la *soldadeira*, aunque de mala gana, termina por mudarse al mismo barrio porque no puede pasar sin la compañía de la manceba: “ena Moeda Velha vai morar / Dona Maria Leve, a seu pesar” (vs. 5-6; 11-12; y 17-18). En este caso la relación homosexual está solo aludida, pero en otras cantigas es mucho más explícita. Así, por ejemplo, Joan Garcia de Guilhade canta a la *soldadeira* Ouroana dándole consejos para preservar su delicada salud (Rodrigues Lapa nº 211):

<sup>5</sup> *Soldadeiras*, homosexuales y religiosos son los tres tipos de personajes más escarnecidos en las cantigas por su conducta sexual fuera de la norma.

Vós sodes mui fraquelinha molher  
 e já mais cavalgar non podedes;  
 mais, cada que quiserdes cavalgar,  
 mandade sempr[e] a best' achegar  
 a un caralho, de que cavalguedes (vs. 3-7).

El campo semántico de la hípica es un recurso bien conocido en la literatura medieval para despertar la comicidad en contextos eróticos (Espinosa Sansano 64). En esta cantiga, se utilizan metáforas como “cavalgar” para referirse al acto sexual, y “besta” para aludir a la persona con que se realiza el mismo cuando se trata de una relación homosexual, pero también se menciona de forma explícita la técnica que ha de adoptar la *soldadeira* para mantener relaciones sexuales, proveerse de un consolador “mandade sempr[e] a best' achegar / a un caralho, de que cavalguedes”. El yo lírico le da consejos adicionales como el mantener la “besta” bien guardada para que no se escape, porque gracias a ella sigue siendo *soldadeira*. También le aconseja que la trate bien “ca en talho sodes de peideira” (v. 14), un verso que Rodrigues Lapa interpreta como “porque tendes talho de mulher fraquinha” (322), pero que también podríamos interpretar como ‘porque eres una mujer muy ordinaria’, atendiendo a los múltiples significados del término. La importancia de esta “besta” reside en que le permite a Ouroana distinguirse de las demás *soldadeiras*, idea que transmite el poeta en tono sarcástico al mencionar la honra que esto le reporta: “e, mentr' ouverdes a besta, de pran, / cada u fordes, todos vos faran / onra doutra puta fududancua” (vs. 19-21). Como último consejo, le recomienda que, si decide continuar con su afición mular, se incline antes por un macho joven que por una mula, versos con los que hace evidentes las inclinaciones lésbicas de Ouroana: “E, se ficardes en besta mñar, / eu vos conselho sempr' a [vos] ficar / an' en muacho novo ca en mña” (vs. 22-24).<sup>6</sup> Este lenguaje obsceno, ya sea explícito o metafórico, despierta una comicidad que actúa como sanción social de una conducta sexual que se aparta de la norma.

Las cantigas de escarnio y maldecir abordan la cuestión de la homosexualidad desde distintas perspectivas. La gran mayoría se centra en la relación sexual entre hombres, pero, como acabamos de ver, también tenemos algunas cantigas que tratan las relaciones lésbicas y otras que abordan la cuestión del homoerotismo, tanto masculino como femenino. Afonso Eanes do Coton, por ejemplo, aborda la cuestión del deseo femenino en una cantiga dirigida a Maria Mateu (Rodrigues Lapa nº 41). La voz poética manifiesta su voluntad de abandonar el lugar en el que se encuentra “por que non poss' un cono baratar” (v. 2), y en un obsceno estribillo alude abiertamente al deseo homoerótico de Maria Mateu, que compite en intensidad con el masculino: “Mari' Mateu, Mari' Mateu, / tan desejosa ch' és de cono com' eu” (vs. 5-6 y 11-12).

El poeta Pero da Ponte narra en tono irónico el pavor que le produce verse sexualmente acosado por Tisso Pérez (Rodrigues Lapa nº 370). En esta cantiga el interés sexual no transpira un tono de amenaza, sino más bien de genuina atracción homoerótica no correspondida:

De trebelhar-mi á el gran sabor  
 e eu pesar, nunca vistes maior:  
 ca non dôrmio de noite, con pavor,  
 ca me trebelha sempre ao levar (vs. 7-10).

<sup>6</sup> Eukene Lacarra analiza varias cantigas en las que se utiliza el término mula / mulo en encuentros homosexuales. Este término parece equiparable al de “besta,” o al menos así se infiere de la referencia a la “besta mñar” que encontramos en el verso 22.

Lo curioso en este caso es que parece haber un intercambio sexual constante entre Tisso Pérez y la voz poética, a pesar de que esta última no quiera. Rodrigues Lapa corrige el verso 10 al entender que debería leerse “ao levar,” o lo que es lo mismo, “ao levantar” (548). Sin embargo, me parece mejor opción la tomada por la *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*, que simplemente mantiene la lectura paleográfica “ao lûar,” es decir, a la luz de la luna. Dando por válida esta lectura, resulta que Tisso Pérez siempre “trebelha” a la voz poética a la luz de la luna.<sup>7</sup> El verso tiene así mejor correspondencia con los de la última estrofa:

Cada que pôde, mal me trebelhou;  
e eu poren já mi assanhando vou  
de seu trebelho mao, que vezou,  
con que me ven cada noit' espertar (vs. 13-16).

Los acercamientos indeseados parecen producirse por la noche, cuando la voz poética está durmiendo. En los versos que cierran cada estrofa la voz poética se queja de que es el Demonio el que puso a Tisso Pérez en su camino y le inspiró ese deseo de “por sempre migo querer trebelhar” (vs. 6, 12 y 18). Con todo, y a pesar de confesar su miedo ante la insistencia de Tisso Pérez, no parece haber una conciencia de peligro por parte de la voz poética, sino más bien de molestia.

La animadversión hacia los homosexuales queda patente en la gran cantidad de cantigas que se les dedican, aunque no parece que los aludidos aceptasen el escarnio mansamente. El mismo Pero da Ponte narra un episodio en el que un homosexual se enfrenta a él con ánimo vengativo (Rodrigues Lapa nº 340). Al parecer, lo que motiva esta acción es que el poeta: “Ando-lhes fazendo cobras e sões / quanto mais poss' e and' escarnecendo / daquestes putos que s' andan fodendo” (vs. 7-9). El poeta no les escarnece como individuos, sino como grupo que transgrede las convenciones sociales. Esta idea se ve más clara en los versos iniciales, en los que el poeta establece una contraposición entre dos grupos, los “fodimalhos”, a los que él pertenece;<sup>8</sup> y los “fodidos” que es el grupo contra el que va dirigido el escarnio: “Eu digo mal, com' ome fodimalho, / quanto mais posso daquestes fodidos / e trob' a eles e a seus maridos” (1-3). La voz poética muestra orgullo de grupo al reconocerse entre los “fodimalhos” y parece entender su producción poética como una labor de justicia social contra los que se desvían de la norma establecida, actitud que se aprecia en los términos despectivos con que se dirige al grupo al que escarnece. El término “fodidos” denota una conducta sexual pasiva más propia de las mujeres, idea que queda reforzada al aludir a los “maridos” de estos individuos, que adoptan así un rol sexual femenino.

La simple amenaza de sodomía a un varón sirve generalmente para ridiculizar al amenazado, que en este caso resulta ser la voz poética: “e un deles mi pôs mui grand' espanto: / topou comigu' e sobraçou o manto / e quis en mi achantar o caralho” (vs. 4-6). Sin embargo, en esta cantiga la amenaza de sodomía parece tener el efecto contrario, es decir, el ridiculizado es el que amenaza, no el amenazado, probablemente porque el intento de sodomía resulta frustrado. Al no poder conseguir su objetivo, el agresor ha de conformarse con otra parte de la anatomía de la voz poética: “e ñu deles de noit' asseitou-me / e quis-me dar do caralh' e errou-me / e lançou, depós nuu, os colhões” (vs. 10-12).

Este tipo de humor funciona de forma similar a lo que Filios denomina “ritual insult” (30), un humor que sirve para estrechar lazos entre individuos del mismo grupo y para establecer

<sup>7</sup> Rodrigues Lapa aclara que “trebelhar” es un eufemismo por «fornicar» (548).

<sup>8</sup> Rodrigues Lapa interpreta el término “fodimalho” como sexualmente capaz (702), aunque parece evidente que tal interpretación solo tiene sentido desde una perspectiva heterosexual.

jerarquías dentro de él. Generalmente, el insulto ritual va dirigido de un individuo a otro, pero el caso que analizamos tiene la particularidad de que es el propio poeta el que se sitúa en un papel protagonista, por tanto, el que establece el contexto para la burla. La voz poética se está exponiendo a sí mismo ante individuos de su mismo grupo lo cual impide que resulte ridiculizado. La cantiga nos sirve también para comprobar cómo opera el sistema de jerarquías que se establece entre los implicados. En primer lugar, el agresor anónimo está fuera del grupo, porque no tiene voz en la cantiga, por tanto, él es el que sufre el escarnio. Como acabamos de ver, la voz poética sí pertenece al grupo, de ahí que no se le ridiculice por situarse como objetivo del intento de sodomización. Sin embargo, el mero hecho de evocar una situación potencialmente denigratoria para él, demuestra que en el sistema de jerarquías del grupo, la voz poética ocupa una posición inferior a la de su audiencia.

Las cantigas, como acabamos de ver exploran diferentes acercamientos al tema de la homosexualidad, pero la gran mayoría se centra en el escarnio de las relaciones sexuales entre hombres. Hasta tal punto es así, que este resulta el principal motivo de escarnio por la conducta sexual masculina. Así, por ejemplo, Joan Baveca compone una cantiga a Bernal Fendudo insinuando su homosexualidad (Rodrigues Lapa nº 186). El propio apodo del aludido es ya una indicación cómica del tema sobre el que versa el escarnio, porque “fendudo” significa hendido, partido en dos, un significado que adquiere una connotación sexual en el contexto de esta cantiga. La voz poética se dirige a Bernal para darle consejos en la lucha contra los moros “pois vos queren dar / armas e «dona salvage» chamar” (vs. 3-4). El apelativo “dona salvage” recuerda a las mujeres guerreras de las novelas de caballería (Rodrigues Lapa 286), pero en este caso sirve para la ridiculización del personaje por aplicarse a un hombre al que se acusa de prácticas homosexuales.

La voz poética le advierte de que los moros van a atacarle no solo por delante, “verran-vos deles deante colpar” (v. 9); sino también por detrás, “des i os outros, por vos non errar, / ar querran-vos por alhur cometer” (vs. 10-11). Esta última parece una clara alusión a la práctica sodomítica que los moros mantendrán con este Bernal, ante lo cual la voz poética le aconseja que no se resista, pues de tanto esforzarse para acometerlo, al final los moros caerán rendidos: “sofrede-os, ca todos vos ferran, / e, dando colbes en vós, cansaran, / e averedes pois vós a vencer” (vs. 5-7). El sarcasmo de estos versos es un punto clave de la comicidad, porque el poeta insiste en la misma idea en la estrofa siguiente: “mais sofrede-o, e ferran per u quer, / ca, se vos Deus en armas ben fezer, / ferindo en vós, an eles de caer” (vs. 12-14). Sin embargo, el mayor grado de comicidad se alcanza en el verso que cierra la cantiga, en el que juega con el sentido literal del verbo morir y con su sentido metafórico de llegar al orgasmo para decir que los moros al final acabaran por morir en poder de Bernal: “mais, [ao fiir], / todos morreran en vosso poder” (vs. 20-21).<sup>9</sup> La comicidad se aprecia en las metáforas obscenas que aluden a una práctica sexual condenada por la sociedad. El humor adquiere así una función de sanción social que veremos repetida en todas las composiciones que versan sobre este tema.

Al igual que María Balteira sobresale entre las *soldadeiras* por su fama, en las cantigas dedicadas a homosexuales merece un apartado especial Fernan Díaz, miembro de la alta nobleza que ocupó cargos de importancia en la corte de Alfonso X. Sus inclinaciones sexuales debían ser un asunto de dominio público, a juzgar por el elevado número de cantigas que lo mencionan y de las que a continuación presento solo una muestra. Varios poetas señalan que Fernan Díaz trataba de encubrir su gusto por los hombres demostrado públicamente un fingido interés por las mujeres. Así lo atestigua Estévan Faian en una cantiga en la que trata de disuadir a Fernan Díaz de que se

<sup>9</sup> Para contextos similares en los que se utiliza el verbo *morir* con el significado figurado de *llegar al orgasmo*, véanse Liu 215 y Costa Fontes 97.

case con una mujer cuyo nombre no se menciona (Rodrigues Lapa nº127). El argumento que utiliza el poeta para convencerlo es que la dama vive en una tierra en la que “per ben nen per mal / non poderedes i un om’ aver” (vs. 6-7). En las dos estrofas que siguen aclara un poco más las razones. En primer lugar, porque, dada la naturaleza de estas gentes, ningún hombre aceptará permanecer debajo de Fernán Díaz:

Que non poderedes per nen un poder  
aver nulh’ ome, ca as gentes son  
de tal natura, se Deus mi pardon,  
que non querran i su vós guarecer (vs. 11-14).

En segundo lugar, aunque en clara conexión con la idea anterior, porque ninguno de los vasallos de la dama aceptará a un hombre extraño sobre ellos: “ca seus vassalos, com’ ouço dizer, / non queren om’ estranho sobre si” (vs. 17-18). El poeta juega con el doble sentido de estar por encima o por debajo de una persona, en el sentido figurado de someterse a su autoridad, pero también en el sentido literal de posicionarse físicamente con respecto a dicha persona. Por si quedara alguna duda de las alusiones sexuales que encierran estos versos, el poeta termina la cantiga mencionando al talento de Fernan Díaz para alabar a los hombres por delante, pero buscarles un gran mal por detrás: “ca dizen que sabedes lousinhar / ome deant’ e sabedes buscar / gran mal de trás a muitos, com’ oí” (vs. 19-21).

El poeta Pero García Burgalés utiliza este mismo juego con el significado literal y figurado de la expresión *estar o ir sobre alguien* para, de forma irónica, alabar el buen hacer de este Fernan Díaz en su tarea de impartir justicia (Rodrigues Lapa nº 379). La voz poética nos informa de que cuando Fernan Díaz atrapaba a un criminal “vai sobr’ el, e non lhi pod’ escapar” (v. 13). Concluye la cantiga narrando la forma de actuar que tuvo con un criminal en León: “leixou a gente adormecer enton / e trasnoitou sobr’ un om’ a Leon, / e fez sobr’ el gran justiça logu’ i” (vs. 19-21). El gusto de Fernan Díaz por las prácticas homosexuales queda concentrado en ese *trasmochar encima de un hombre*, sobre todo, si tenemos en cuenta el detalle de que espera a que la gente se duerma para impartir esta peculiar justicia. También Airas Pérez Vuitoron se dirige al aludido para reconocerle el título de adelantado del rey que recién acaba de recibir. En esta cantiga juega con la relación léxica del término *adelantado* con las preposiciones *delante* y *detrás*, que sugieren posturas sexuales (Rodrigues Lapa nº 81).

En una cantiga en la que ironiza con su fervor religioso, Pero da Ponte escarnece a Fernan Díaz porque “se quer ora meter ermitão” (v. 4) (Rodrigues Lapa nº 363). Asegura que este personaje será un buen ermitaño porque “nunca lh’ ome soube molher, / des que nasceu, tant’ é de bon cristão” (vs. 6-7). Su conocida falta de interés por las mujeres se presenta como una característica de buen cristiano, pero a la vez, subyace la ironía en los verdaderos motivos del desinterés: “nen nunc’ amou molher nen seu solaz, / nen desamou fidalgo nen vilão” (vs. 10-11). En estos versos la voz poética contrapone la falta de amor a las mujeres con el amor mostrado a cualquier varón, sea este hidalgo o villano. La comicidad se enreda en una intrincada red de significados literales y dobles sentidos. Debemos entender de forma literal la referencia a las mujeres, cuando dice que no tuvo nunca interés por ellas ni por “seu solaz.”<sup>10</sup> Sin embargo, en el caso del amor mostrado por Fernan Díaz hacia los hombres, el poeta juega con el sentido literal y el metafórico para despertar la comicidad. Pareciera que se trate de un amor cristiano hacia el prójimo, pues se refiere a alguien que dice querer ser ermitaño, pero dada la fama del personaje, se impone en estos versos el

<sup>10</sup> Es Rodrigues Lapa quien comenta que “por *solaz* entende-se o amor sexual” (537).

significado literal de amor sexual hacia los hombres, que es el que acarrea la carga cómica. Especialmente, porque se dice que los amó a todos sin distinción, fuesen hidalgos o villanos, lo que parece sugerir una actividad sexual desmesurada, además de contra la norma heterosexual.

Finalmente, Vaasco Pérez Pardal también compone una cantiga con Fernan Díaz como protagonista (Rodrigues Lapa nº 421). En este caso, el tema que trata es el de una enfermedad que padece el aludido, el mal de “caentura” (v. 4). La *caentura* que experimenta Fernan Díaz es, probablemente, fiebre provocada por el constante estado de excitación sexual en que se encuentra (Cabanes Jiménez 19), y para cuya cura se requiere un tratamiento muy particular: “que o guarria mui ben deste mal / quen lh’ o corpo metess’ a ventura.” Esta expresión “metess’ a ventura” tiene un significado obsceno que Pilar Cabanes Jiménez identifica con sexo anal, de ahí la comicidad, porque “podemos decir que el autor se burla de los dogmas establecidos, ya que al protagonista se le ofrece la posibilidad de sanar a través de la sodomía, una práctica ilícita” (Cabanes Jiménez 20).

La cuestión de las enfermedades sexuales es una constante en las cantigas que abordan el tema de la homosexualidad desde la perspectiva de la relación sexual entre hombres. Tenemos otro ejemplo en la cantiga que Pero Viviaez dedica a Pero Tinhoso, quien, además de padecer la enfermedad de la que toma su apodo, la tiña, tiene en su cuerpo una serie de marcas que le señalan como homosexual. (Rodrigues Lapa nº 401). Estas marcas parecen formar parte de la identidad del individuo, porque se mencionan con insistencia en el estribillo: “mays esto que vos eu digo non vo-lo sábia nenguñ: / aquel é Pero Tinhoso que traz o toutiço nuñ, / e traz o câncer no pisso e o alvaraz no cuñ” (vs. 4-6, 10-12 y 16-18).<sup>11</sup> El hecho de que tenga “o toutiço nuñ” es fruto de la tiña, que hace que se le caiga el pelo, pero las otras dos enfermedades mencionadas son de índole sexual. El “câncer no pisso” se asocia a prácticas sexuales con individuos sucios o ponzoñosos, generalmente mujeres; sin embargo, el “alvaraz no cuñ” alude a una especie de lepra o tumor en la zona anal que en los textos literarios se asocia con frecuencia a comportamientos homosexuales (Cabanes Jiménez 8). Teniendo esto en cuenta, parece que de las tres marcas que identifican a Pero Tinhoso, al menos una delata prácticas homosexuales.

Este mismo tipo de tumor, el “alvaraz,” se menciona también en una cantiga de Fernan Gonçalves de Seavra (Rodrigues Lapa nº 131). El poeta se dirige a Fernan Furado para comunicarle su deseo de comprar un mulo que ha visto en el mercado.<sup>12</sup> El único defecto que tiene el animal es un tumor en el ano, que a veces se denomina “alvaraz ficado” y en otras ocasiones “espñilha,” pero es básicamente la misma enfermedad. Como en el caso de la cantiga de Pedr’ Amigo de Sevilha en la que el poeta confunde deliberadamente a la vieja *soldadeira* con la capa vieja, también en esta cantiga la comicidad se sirve de la técnica del transformismo para despertar la comicidad. Mediante el empleo de una sintaxis equívoca se induce a la confusión entre Fernan Furado y el mulo, de tal forma que no queda claro quien padece el tumor. Merece la pena reproducir la cantiga al completo, para que pueda apreciarse bien la importancia de la sintaxis a la hora de crear la confusión entre el animal y el hombre:

Comprar quer’ eu, Fernan Furado, muu  
que vi andar muy gordo no mercado:  
mais trage ja o alvaraz ficado,

<sup>11</sup> Otros editores (*Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*) optan por partir estos versos editando el estribillo en 6 versos en vez de en 3. Sin embargo, Rodrigues Lapa edita los versos con 15 sílabas cada uno intuyendo una intención comunicativa por parte del poeta, quien “usa, como de propósito, o verso longo de 15 sílabas para pormenorizar cruelmente os três defeitos” (Rodrigues Lapa 588).

<sup>12</sup> De nuevo, encontramos la mención del mulo en contextos eróticos que aluden a prácticas homosexuales.

Fernan Furado, no olho do cuu;  
 e anda ben pero que fer' é d' unha,  
 e dize[n]-me que traje ña espũlha,  
 Fernan Furado, no olho do cuu.

E, Don Fernan Furado, d' aquel muu  
 creede ben que era eu pagado,  
 se non que ten o alvaraz ficado,  
 Fernan Furado, no olho do cuu;  
 é caçurro, e vejo que rabeja  
 e ten espũlha de carne sobeja,  
 Fernan Furado, no olho do cuu.

Cabanes Jiménez también identifica referencias a la homosexualidad de Fernan Furado en el verso “é caçurro, e vejo que rabeja” (v. 12) que, en opinión de la autora, estaría haciendo referencia a sus movimientos corporales y, en particular, “a la forma tan provocativa que tenía de mover el trasero” (10). Por otra parte, el nombre del personaje también facilita la confusión, porque “furado” significa agujereado, que en el contexto de la cantiga evoca prácticas sodomíticas que podrían explicar el “alvaraz no cuũ,” pues “este tipo de dolencias eran frecuentes en los homosexuales pasivos” (Cabanes Jiménez 9). La comicidad del poema se explota mediante distintas estrategias: El juego con el sentido literal del apodo “Furado;” la equívoca identificación del personaje con un mulo, animal de connotaciones homosexuales; el empleo de lenguaje y metáforas obscenas; y la alusión a enfermedades sexuales que insinúan la homosexualidad del protagonista. Todas estas estrategias conducen a señalar a Fernán Furado como homosexual, un comportamiento que se aparta de la normal moral de la época. El humor cumple así una función sancionadora que permite a la audiencia entretenerse, a la vez que expone una conducta que la sociedad reprueba.

El humor en la Edad Media como hoy en día puede cumplir con múltiples funciones y expresarse mediante mecanismos muy diferentes. En los poemas analizados hemos visto que se utilizan distintas técnicas de expresión del humor, pero, independientemente de lo complejas que estas resulten, todas ellas tienen en común una alusión al ámbito de lo corporal. Así, por ejemplo, el recurso al vocabulario de la hípica alude a los usos del cuerpo en contextos eróticos; la técnica del transformismo se basa en la mutación del cuerpo del individuo en un objeto no humano (una capa o un mulo); y algunas de las parodias del código cortés tienen como base las alusiones a los tópicos de la belleza femenina.

Por lo que respecta a la función del humor, hemos visto que sirve, por ejemplo, para estrechar lazos entre individuos del mismo grupo y establecer una jerarquía entre ellos. Sin embargo, la función principal del humor en las cantigas seleccionadas es la de sancionar aquello que la sociedad rechaza. Por lo general, la comicidad tiene un componente de agresión (Gruner 45) que resulta evidente en muchas cantigas de escarnio y maldecir. Sin embargo, parece que esa agresividad no va tanto dirigida al individuo en sí como a la conducta, vicio o defecto que dicho individuo representa y que se sale de la norma establecida.

El tema de cada cantiga está bien delimitado. Aunque la diana de los dardos cómicos sea un individuo con nombre propio, la cantiga no se entretiene en destacar todos los aspectos criticables de dicho individuo, sino que elige un motivo concreto y lo mantiene hasta el final. Así, por ejemplo, tenemos muchos poemas dedicados a María Balteira, porque en esta famosa *soldadeira* parecen unirse todos los vicios y conductas merecedoras de condena según la moral de su época. No solo por la práctica de la prostitución, que ejerce con clérigos y laicos, cristianos y

moros, sino también por propagar enfermedades venéreas (Rodrigues Lapa nº 397); por jugar a los dados e incurrir en blasfemias (Rodrigues Lapa nº 374); por ser una falsa arrepentida (Rodrigues Lapa nº 356); por su creencia en los agüeros (Rodrigues Lapa nº 313); o, simplemente, por ser vieja (Rodrigues Lapa nº 193). Sin embargo, cada uno de estos aspectos de su identidad es tratado de forma independiente en un poema. Lo que esto nos sugiere es que el foco de la burla no es el individuo en sí, sino aquello que este representa en cada momento, un aspecto negativo de su identidad que se sale de la norma establecida y que, con frecuencia, se imprime como marca corporal, bien sea en forma de vejez, de defecto físico o del uso que el individuo hace de su cuerpo.

**Obras citadas**

- Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB)*. Versión 3.4. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. En línea: <http://www.cirp.gal/meddb> [Consultada 12/08/2018]
- Arias Freixedo, Xosé Bieito. *Per arte de foder. Cantigas de escarnio de temática sexual*. Berlín: Frank and Timme, 2017.
- Artal Maillie, Susana G. *Francisco de Quevedo y François Rabelais: imágenes deshumanizantes y representación literaria del cuerpo*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, 2012.
- Cabanes Jiménez, Pilar. “Enfermedades de índole sexual en las cántigas de escarnio y maldezir.” *Lemir* 10 (2006): 1-24.
- Cabré, Montserrat. “Beautiful Bodies.” En Linda Kalof ed. *A Cultural History of the Human Body in the Medieval Age*. Vol. 2. London; New Delhi; New York; Sydney: Bloomsbury USA Academic, 2014. 121-39.
- Collier, Carol. *Recovering the Body: A Philosophical Story*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2013.
- Costa Fontes, Manuel da. “On Alfonso X’s «interrupted» Encounter with a *soldadeira*.” *Revista de Estudios Hispánicos* 31 (1997): 93-101.
- Espinosa Sansano, María Dolores. “El erotismo y lo anti-cortés como fuente de humor en los trovadores.” *Anales de Filología Francesa* 3 (1989): 61-71.
- Filios, Denise. “Jokes on «Soldadeiras» in the «Cantigas de Escarnio e de Mal Dizer».” *La Corónica* 26.2 (1998): 29-39.
- Fumagalli, Vito. *Solitude carnis: vicende del corpo nel Medioevo*. Bologna: Il Mulino, 1990.
- Gutiérrez García, Santiago. “Hacia una teoría de la sátira gallegoportuguesa y su posible duplicidad genérica.” *The Romanic Review* 104.1/2 (2013): 3-21.
- . “La cantiga de maldecir como modelo de cantar injurioso y la duplicidad satírica de la lírica gallegoportuguesa.” *Bulletin of Hispanic studies* 90.7 (2013): 771-87.
- Gruner, Charles R. *The Game of Humor: A Comprehensive Theory of Why We Laugh*. New Brunswick: Transaction, 1997.
- Lacarra Lanz, Eukene. “Entre injuria e ingenio, burlas y veras: abadesas en el punto de mira de las cántigas de escarnio y maldecir.” *Bulletin of Hispanic studies* 86.1 (2009): 1-12.
- Lacarra, María Jesús. “‘De la disciplina en el reír’: Santos y diablos ante la risa.” En José María Soto Rábanos coord. *Pensamiento medieval hispano: Homenaje a Horacio Santiago-Otero*. Vol. 1. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León y Diputación de Zamora, 1998. 377-91.
- Le Goff, Jacques. “Laughter in the Middle Ages.” En Jan Bremmer y Herman Roodenburg eds. *A Cultural History of Humour: from Antiquity to the Present Day*. Cambridge and Oxford: Polity Press and Blackwell Publishing, 1997. 40-53.
- y Nicolas Truong. *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Liu, Benjamin. “Obscenidad y transgresión en una cantiga de escarnio.” En Luce López-Baral y Francisco Márquez Villanueva eds. *Erotismo en las letras hispánicas: aspectos, modos y fronteras*. México: Colegio de México, 1995. 203-17.
- Novo, Olga. *Leda m’and’eu’. Erótica Medieval Galaica*. Noia: Toxosoutos, 2013.
- Rodrigues Lapa, Manuel. *Cantigas d’Escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Vigo: Galaxia, 1965.

Snow, Joseph T. “Viejas marginadas en el patriarcado medieval español.” En Pierre Civil y Françoise Crémoux eds. *Actas XVI Congreso Asociación Internacional de Hispanistas. París, del 9 al 13 de julio de 2007*. Madrid: Iberoamericana, 2010. 113-29.