

## Escarnio literario y tenções como metapoética

María Guadalupe Campos

Universidad de Buenos Aires

### Resumen

Este trabajo buscará acercarse a la poética de la lírica medieval en lengua gallego-portuguesa a partir de las formulaciones negativas que pueden encontrarse en las *cantigas d'escarnho e de mal dizer*, composiciones satíricas en las que es posible encontrar numerosas referencias al modo correcto de trovar y a las características esperables para compositores e intérpretes.

Se observarán los presupuestos sociales que crearon una jerarquía de temas y de metros que debía coincidir con la condición social de los trovadores, y las contiendas discursivas derivadas de este paradigma. Así, se conservan testimonios de juglares que debieron defender su derecho a componer frente a los mismos nobles que los contrataron y mantuvieron, y los de nobles venidos a menos que eran escarnecidos por pedir dones a cambio de sus servicios musicales.

Además, se analizarán los mandatos formales y temáticos que conformaron lo esperable en este contexto. Aquí se engloban las exigencias de corrección para la métrica y de pertinencia para determinados temas, como la condición social de la amada y los límites de lo obsceno en el escarnio, que conforman una zona gris de textos discutibles y condenables según los parámetros establecidos por una comunidad de compositores.

De los muchos intentos que se han hecho para definir las *cantigas d'escarnho e de mal dizer* como género temático, desde la composición del *Arte de Trovar* contenida en el *Cancionero* de la Biblioteca Nacional de Portugal hasta la fecha, lo único que queda para aislar como rasgo mínimo distintivo de estas composiciones en el contexto de la lírica profana gallego-portuguesa medieval es la censura de una conducta que rebaja al actante respecto del enunciador, que deviene denunciador. La raíz del *dezir mal* no es otra que la creación de una asimetría entre el sujeto y el objeto de la enunciación, diferente a la del encomio o la canción de amor: si bien es usual que la lírica amorosa utilice la censura como parte fundamental del discurso del amante rechazado, que acusa a su dama de crueldad y asesinato, eso no rebaja a la amada, que sigue siendo indiscutible y mercedamente superior al amante. En la cantiga de escarnio, el personaje censurado (desde el punto de vista cuantitativo la cosa es pareja: hombres y mujeres son indistintamente objeto de este tipo de composiciones) queda por debajo del censor, que lo observa moralmente desde arriba con disgusto, desprecio, escándalo, mofa o una mezcla de los cuatro.<sup>1</sup>

Un subconjunto dentro de este corpus (que inicialmente pude determinar en 92 cantigas) lo conforman composiciones que tienen como objeto trovadores, juglares y segreles. En estas puede observarse otra instancia metapoética más temprana que la conservada en el arte poética del *Cancionero* de la Biblioteca Nacional portuguesa,<sup>2</sup> y que por su carácter polémico nos puede dejar entrever las distintas concepciones en conflicto respecto de la figura del compositor, del intérprete y de su lugar en la sociedad cortesana del siglo XIII peninsular.

1 Si hiciéramos una gradación con todo esto, los juglares trovadores y los homosexuales llevarían sin duda la peor parte (v. Rosenstein, 1998).

2 En adelante, CBN.

Una primera observación respecto de este corpus de canciones contra (y tensós con) colegas y subordinados, es que en él se cruzan tres ejes temáticos centrales, que muy a menudo se tornan difíciles o imposibles de distinguir entre sí: uno moral, otro estético y, en medio de ambos, el social. Entre los tres conforman la zona gris de las discusiones respecto de qué es lo aceptable cuando se trata de la composición e interpretación de lírica profana.

El primero de estos ejes es compartido con todo el resto del corpus de invectiva lírica: es perfectamente comprensible que los colegas fuesen blanco fácil para composiciones cómicas basadas en acusaciones obscenas o en la intención de poner en ridículo al escarnecido por algún otro defecto visible y risible.

Así tenemos, por ejemplo, el ciclo de cantigas contra Pero d'Ambroa, que al parecer tenía por costumbre jactarse de un viaje a Tierra Santa que, si hemos de creerle a sus colegas Gonçalo Eanes do Vinhal (CEM 170),<sup>3</sup> Johan Baveca (CEM 189), Pero Gómez Barroso (CEM 393) y Pedr'Amigo de Sevilla (CEM 311, 314, y 315), nunca hizo.

O, también, para advertir a un juglar sobre las infidelidades de su mujer, como en la cantiga que Pero da Ponte le compuso a Pedro Agudo (CEM 355).

Tal vez estas canciones sean las más sencillas de interpretar como insulto ritual, mucho más que las cantigas contra *soldadeiras* que Denise Filios (1998) ha intentado leer en esa clave: los insultos morales entre colegas, sobre todo entre los que comparten el estamento social, nunca tienen la virulencia que sí tienen los escarnios morales contra quienes se encuentran excluidos de la sociedad de poetas, y parecen moverse cómodamente entre los límites aceptables (y legales) de lo que nunca podría constituir una denuncia por injurias: a los colegas se los puede escarnecer moralmente por vestirse inadecuadamente (como a Alfonso X, de parte de Vaasco Gil, por su capa vieja), por acaparar los favores de una bella *soldadeira* (Vaasco Pérez Pardal sobre Pero d'Ambroa y María Balteira), por fanfarrones (el caso del supuesto viaje a Tierra Santa de d'Ambroa), y en el caso de los juglares de inferior condición, por llevar una vida libertina o tener cuernos.

Estos escarnios, entonces, no aportan referencias explícitas a la(s) poética(s) que los motivaron: las fallas morales de la vida privada de compositores e intérpretes eran percibidas como un ámbito completamente separado del talento y la corrección artística.

De todas maneras, sí aportan datos de otra índole: en primer lugar, cabe pensar que el hecho de que las cantigas morales a colegas porten acusaciones más leves probablemente se deba a que ciertos escarnios, contra lo que mandaban las siete partidas y la poética de CBN, no eran aptos para los oídos del escarnecido, o que al menos era necesario que el escarnecido no estuviese en posición de responder. Una cantiga como las que escribió Airas Pérez Vuituron para Fernán Díaz (CEM 80 y 81), que contrastan sus éxitos políticos con su homosexualidad (presentada como invalidante), nunca podría haber sido escrita para un colega, y es de esperar que la reacción de este personaje ante canciones como estas, que tienen un tinte de campaña de desprestigio, nunca podría haber sido del todo pacífica.

En cuanto al eje estético, encontramos, por una parte, cantigas dedicadas a fallas temáticas y, por otra, escarnios dirigidos a personajes que al parecer descuidaron aspectos formales de su trabajo.

Dentro de los primeros, es especialmente digno de mención el ciclo de escarnios usualmente conocidos como contienda de *amas e tecedeiras*. El motivo de toda esta serie de *cantigas d'escarnho* es una cantiga de amor de Joan Coelho. Se trata de una canción que cumple con todos los requisitos genéricos de una canción de amor regular, salvo por uno, y eso le es imputado como una licencia imperdonable: en lugar de cantar a una dama encumbrada, Coelho le canta a un ama de leche, y dedica la canción entera al juego de palabras ama/amada.

---

3 La sigla CEM refiere a la edición de *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses* de M. Rodrigues Lapa (1949), y el número es el que lleva la composición referida en ella.

Cabe observar también un detalle compositivo nada menor en la composición de Coelho: con todo y el atrevimiento que implicó, a juzgar por las respuestas, el trovador no había intentado defender a la mujer trabajadora y corpórea como objeto de canción, sino que toda la canción es un largo esfuerzo por borrar la corporalidad exuberante de la amada y discutir su condición de ama de leche:<sup>4</sup>

Atal vej' eu aqui ama chamada  
que, dê-lo dia en que eu naci,  
nunca tan desguisada cousa vi,  
se por ãa d' estas duas non é:  
por aver nom' assi, per bõa fé,  
ou se lh' o dizen porque est amada,  
.....

E nunca vi cousa tan desguisada  
de chamar ome ama tal molher  
tan pastorinh', e se lh' o non disser'  
por tod' esto que eu sei que lh' aven:  
porque a vej' a todos querer ben,  
ou porque do mund' é a mais amada.  
.....

(LPGP 79 9)

Y es su transgresión temática y la falla de ese borramiento lo que sus colegas se apresuran a reprocharle en sus escarnios: en ninguno de ellos se ataca la moral de la mujer, ni la de Joan Coelho, ni el talento de este último (que, por lo demás, es formalmente intachable siempre), sino que todas las canciones se dedican a reponer las condiciones de la existencia material de la *pastorinh' amada*: hacedora de chorizos, concedora de conjuros, capadora de gallos y con otras muchas habilidades domésticas que se convierten en objetos risibles, como se puede observar en esta cantiga de Fernán García Esgaravunha:

Esta ama cuj' é Joham Coelho,  
per bõas manhas que soub' aprender,  
cada hu for achará bon conselho,  
que sabe ben fiar e bem tecer,  
e talha mui ben bragas e camisa  
e nunca vistes molher de sa guysa  
que mays limpha vida sabha fazer.

Ant' é oje das molheres preçadas  
que nos sabemos en nosso logar,  
ca lava ben e faz boas quejadas  
e sabe ben moer e amassar  
e sabe muyto de bõa leiteyra.  
Esto non digu' eu por ben que lhi queira,  
mays porque est assy, a meu cuydar.

E sseu marido de crastar verrões  
non lh' achan par de Burgos a Carrhon,  
nen a ela de capar galiões  
fremosament', assi Deus mi pardon!  
Tod' esto faz, e cata ben argueyro

---

4 Las citas marcadas con la sigla LPGP corresponden a la edición digital de M. Brea (2008), y la numeración que las distingue es la usada por ella y su equipo.

e escanta ben per olh' e per calheyro  
e ssabe muyta bõa escantaçon.

Non acharedes en toda Castela,  
graças a Deus, de que mh- agora praz,  
melhor ventrullo nen melhor morcela  
do que a ama com ssa mão faz.  
E al faz ben, como diz seu marido:  
faz bon souriç' e lava ben transsido,  
e deyta ben galinha choca assaz!  
(LPGP 43 4)

No es, en este caso, que se trate de elementos risibles por sí solos: no existen composiciones de otra índole en las que se escarnezca a una mujer por ganarse el pan trabajando, si exceptuamos claro las cantigas hechas a las prostitutas. Lo que conforma el escarnio es una falla estética: una mujer que trabaja con sus manos no puede ser objeto de pasiones elevadas a canción. Si eso ocurre, amerita que se subraye el contraste con un énfasis particular en la condición socialmente inferior de la amada, y para esto nada mejor que subrayar aquellas tareas que involucren ensuciarse las manos con grasa, con sangre y con cuajo.

Pero también podríamos ubicar aquí una composición de Alfonso X que bastante problemática ha resultado, la cantiga contra Pero da Ponte por haber traspasado un límite temático y haber compuesto algo que se pasaba de la raya inclusive para ser una cantiga de maldecir:

Pero da Ponte, parou-se-vos mal:  
per ante o Demo do fogo infernal,  
por que con Deus, o padre spirital,  
minguar quisestes, mal per descreestes?  
E ben vej'ora que trovar vos fal,  
pois vós tan louca razon cometestes

.....

Vós non trobades come proençal,  
mais come Bernaldo de Bonaval,  
por ende non é trobar natural,  
pois que o del e do Dem' aprendestes  
E ben vej'ora que trovar vos fal,  
pois vós tan louca razon cometestes  
(CEM 17)

El sentido de esta cantiga es particularmente oscuro: por una parte, no sabemos con la exactitud y certeza con la que conocemos la cantiga de da Ponte al ama de leche a qué composición se refirió en esa ocasión el Rey Sabio. Para esto caben tres posibilidades: la primera es sostener, con Carolina Michaëlis, Manuel Rodrigues Lapa y la tradición crítica de la mayor parte del siglo XX, que esta composición remite a una cantiga perdida, cuyo contenido cruzaba los límites de la herejía. El hecho de que una composición de escarnio se refiera a un texto perdido, con el mal estado de conservación del corpus, es más que pensable. De hecho para otros casos (como las composiciones del pobre Sueir'Eanes, a quien nos referiremos luego, o las *cantigas de vilão* de las que habla la poética de CBN) está bastante probado que composiciones consideradas indignas fueran omitidas de los cancioneros que nos las han transmitido. Ahora bien, que Alfonso X acusara de hereje a un trovador y juglar amigo resulta un poco incongruente si pensamos en la producción del mismo Alfonso quien, sin ir más lejos, relacionó en una cantiga detalles de la

pasión de Cristo con los de una relación sexual con una *soldadeira* durante Viernes Santo.

La segunda opción es considerar con Josiah Blackmore (1998) los textos conservados de Pero da Ponte, y reparar en una cantiga, “Eu digo mal, com’ ome fodimalho” (CEM 340), que ciertamente pareciera cruzar un límite, al narrar un ataque homosexual sufrido por el enunciador.

El caso es que, aun si magnificamos la transgresión en nuestra lectura y obviamos el hecho de que el ataque sexual al enunciador era un recurso habitual de la cantiga de escarnio (muy corriente en las cantigas a *soldadeiras* viejas), de todos modos sigue resultando por lo menos sospechoso que justo Alfonso X haya sido quien lo acuse por una transgresión en materia de cantiga sexual.

Nos permitimos una tercera sospecha: ¿no será que este aparente escarnio a da Ponte es una burla indirecta a Bonaval? En tal caso, podríamos encontrarnos nuevamente con el recurso lírico documentado en otras cantigas de dirigir el escarnio indirectamente a su destinatario real, mencionado al pasar mientras supuestamente se amonesta a otro: decirle a Pero da Ponte que es un mal trovador porque trova como el demonio o como Bernardo de Bonaval, ergo, Bonaval trova como el demonio.

También dentro del eje estético, nos encontramos con otra vertiente de escarnios, meramente formal: una de las acusaciones más graves contra un colega era afirmar que componía canciones mal medidas, es decir, composiciones de métrica y/o rima defectuosa. Esta fue, de hecho, la principal falta que los colegas encontraron en las composiciones de Sueiro Eanes. Así, por ejemplo, tenemos una ingeniosa cantiga en la que Afonso Eanes do Coton pretende defenderlo de los juglares que tergiversan sus versos, en un movimiento retórico que resulta similar al de la cantiga contra Pero da Ponte y Bernardo de Bonaval recién referida:

Sueir’ Eanes, un vosso cantar  
nos veo ora un jograr dizer,  
e todos foron polo desfazer,  
e punhei eu de vo-lo emparar;  
e travaron en que era igual;  
e dix’ eu que cuidávades en al,  
ca vos vi sempre daquesto guardar.

E outro trobador ar quis travar  
en a cobra; mais, por voss’ amor,  
emparei-vo-l’ eu, non vistes melhor:  
“que a cobra rimava en un lugar”;  
e diss’ el: - Pois por que rimou aqui?  
E dix’ eu: - De pran, non diss’ el assi,  
mais tenho que xa errou o jograr.

E, amigos, outra ren vos direi:  
polo jograr a cantiga dizer  
igual, non dev’ o trobador a perder;  
eu por Sueir’ Eanes vo-lo ei:  
ca dê-lo día en que el trobou,  
nunca cantar igual fez nen rimou,  
ca todos os seus cantares eu sei.  
(CEM 43)

La señal inequívoca de que no están respetando la versión original no es otra que el hecho de que la métrica y la rima son correctas, y ese no era nunca el caso con las composiciones de Sueiro Eanes. Llamativamente, de este trovador no se conserva ni siquiera una sola composición, pero lo conocemos por cuatro composiciones que lo acusan de mal trovar. Muy probablemente

a la hora de compilar los cancioneros conservados, los compiladores han compartido la opinión de Cotón y Pero da Ponte: las cantigas de Sueiro Eanes no eran dignas de copia, y la única forma de difundirlas sin caer en el ridículo era intervenir el texto.

En cuanto a la dimensión social del escarnio entre juglares y trovadores, baste referirse por el momento a la ya mentada desigualdad de condiciones entre ambas clases, que implicó que los juglares que se aventuraron a componer sus propias cantigas debieran defender, como Lourenço, su derecho a trovar, y que los trovadores nobles que precisaron, de todas formas, pedir dones por su canto, tomasen como ofensivo el calificativo de “segreles”.

Precisamente eso puede verse en una tensó entre Afonso Eanes do Coton y Pero da Ponte:

.....  
- Pero da Ponte, quen a mi veer  
desta razon ou doutra cometer,  
querrei-vo-lh' eu responder, se souber,  
como trobador deve responder:  
en nossa terra, se Deus me perdon,  
**a todo escudeiro que pede don**  
**as mais das gentes lhe chaman segrel.**<sup>5</sup>  
.....  
(CEM 53)

Podemos entender que no existía una intención real de excluir al trovador de la sociedad de sus pares, pero no por eso la acusación deja de ser tal, ni niega el hecho de que la imagen del trovador que no vivía de sus propios recursos ni de los obtenidos por medio de la guerra fuera visto, por lo menos, con cierto desdén y desconfianza.

También hay que tener en cuenta en este punto otro elemento evidentemente significativo: contra lo que pudo afirmarse alguna vez, salta a la vista que existe una relación entre el nivel de obscenidad y la gravedad de las acusaciones en estas canciones, pero que no implica que un estatus social más bajo se corresponda con los temas más soeces y las canciones de maldecir más abiertas, sino que más bien ocurre todo lo contrario. Así, en un extremo están los juglares devenidos trovadores, como Lourenço, que solo ensayan la invectiva cuando son convocados para una tensó, y que responden a la defensiva o con acusaciones muy ligeras, y en el otro tenemos las cantigas de escarnio del rey Alfonso X, probablemente el grupo más recargado en temas, vocabulario soez y nivel de acusaciones conservado.

A partir de todo esto se puede concluir, entonces, que tanto el sujeto como el objeto del escarnio tienen una diferencia de derechos, tanto sociales como poéticos: para poder incurrir en un escarnio personal, si ambos pertenecen a la misma sociedad, debe haber igualdad social entre el escarnecedor y el escarnecido, o una asimetría favorable al enunciador del escarnio: así es como el rey Alfonso X y nobles como Afonso Eanes do Coton o Joan Soárez Coelho pueden darse el lujo de escarnecer con nombre y apellido real muy seguido. Así, por citar un ejemplo, esta composición de Soárez Coelho contra un Joan Fernández, en la que al nombre propio del caballero en cuestión se asocia una cantiga obscena de maldecir:

Joan Fernández, mentr' eu vosc' ouver  
aquest' amor que oj' eu con vosqu' ei,  
nunca vos eu tal cousa negarei  
qual oj' eu ouço pela terra dizer:  
dizen que fode quanto mais foder  
pode o vosso mouro a vossa molher.

---

5 Las negritas son de la autora.

E, pero que foss' este mouro meu,  
já me terria eu por desleal,  
Joan Fernández, se vos negass' eu  
atal cousa que vos dizen que vos faz:  
ladinho, como vós jazedes, jaz  
con vossa molher, e m' end' é mal.

E direi-vos eu quant' en vimos nós:  
vimos ao vosso mouro filhar  
a vossa molher e foi-a deitar  
no vosso leit'; e mais vos en direi  
quanto eu do mour' aprendi e sei:  
fode-a tal como a fodedes vós.  
(CEM 227)

Los juglares, por su parte, solo pueden tener acceso al escarnio personal para defenderse. Lourenço, escarnecido por atreverse a usurpar el derecho a trovar, solo ensayaba tímidos y velados ataques en un mar de defensas de la propia capacidad. Así, por ejemplo, en su tensión con Joan Pérez d'Avoín:

- Lourenço, soías tu guarecer  
como podias, per teu citolon,  
ou ben ou mal, non ti digu' eu de non,  
e vejo-te de trobar trameter;  
e quero-t' eu desto desenganar:  
ben tanto sabes tu que é trobar  
ben quanto sab' o asno de leer.

- Joan d' Avoín, já me cometer  
veeron muitos por esta razon  
que mi dizian, se Deus mi perdon,  
que non sabia 'n trobar entender;  
e veeron poren comigu' entençar,  
e fígi-os eu vençudos ficar;  
e cuido vos deste preito vencer.

- Lourenço, serias mui sabedor,  
se me vencesses de trobar nen d' al,  
ca ben sei eu quen troba ben ou mal,  
que non sabe mais nen un trobador;  
e por aquesto te desenganei;  
e vês, Lourenço, onde cho direi:  
quita-te sempre do que teu non for.

- Joan d' Avoín, por Nostro Senhor,  
por que leixarei eu trobar atal  
que mui ben faç', e que muito mi val?  
Des i ar gradece mi-o mia senhor,  
por que o faç'; e, pois eu tod' est' ei,  
o trobar nunca o eu leixarei,  
poi-lo ben faç' e ei i gran sabor.<sup>6</sup>  
(CEM 220)

---

6 El resaltado es mío.

Como se puede ver, la impericia del contrincante en la tensión no pasa de una mera insinuación: el principal argumento no es la debilidad del oponente, sino la propia fortaleza en el trobar (“lo ben façe ei gran sabor”), mientras desde la otra parte lo que se aduce es un argumento de status: el trovar no le corresponde por naturaleza.

Estas cuestiones no son sino algunas inquietudes preliminares con vistas a un trabajo más amplio. Cabe preguntarse, por ejemplo, cuáles han sido los criterios de selección empleados por los compiladores que confeccionaron los arquetipos de los cancioneros en los que se conservan las composiciones gallego-portuguesas que conocemos, y cuáles los de los copistas que intervinieron en su transmisión posterior. De todas maneras, mantengo la firme sospecha de que si hay un lugar en el que podemos realmente aprehender la poética subyacente de un conjunto de composiciones que nos ha llegado comparativamente tan despojado de teorizaciones contemporáneas como lo es el de la lírica medieval profana en lengua gallego-portuguesa (si la comparamos con su contraparte provenzal, sobre todo), ese lugar, esa instancia metapoética podemos encontrarla en el cancionero de burlas: si existe algo capaz de mostrarnos los límites delimitados por los códigos de cualquier grupo social, es aquello de lo que ese grupo eligió reírse. El recorrido breve e incompleto que hemos hecho aquí intentó ser una demostración práctica del potencial explicativo de una vía de acceso, si bien indirecta, no por ello menos productiva.

## Bibliografía

- Blackmore, J. 1998. “Locating the Obscene: Approaching a Poetic Canon”, en *La Corónica*, 26.2, pp. 9-16.
- Brea, M. *et al.* (comp.). 2008. Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa. Santiago de Compostela. Disponible en Internet: <http://cirp.es/pls/bdo2/f?p=103:2:3861596680594204224::NO>
- Filios, D. K. 1998. “Jokes on Soldadeiras in the Cantigas de Escarnio e de Mal Dizer”, en *La Corónica*, 26.2, pp. 29-40.
- Lacarra Lanz, E. 2009. “Entre injurias e ingenio, burlas y veras: abadesas en el punto de mira de las cantigas de escarnio y maldecir”, *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 86 N° 1, Liverpool.
- Lapa, M. Rodrigues (ed.). 1965. *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais gallego-portugueses*. Vigo, Galaxia.
- Lopes, Graça Videira. 1998. *A sátira nos Cancioneiros medievais gallego-portugueses*. Lisboa, Estampa.
- Menéndez Pidal, R. 1962. *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Osorio, J. A. 1983. “‘Cantiga de escarnho’ gallego-portuguesa: sociología ou poética?”, *Revista da Faculdade de Letras «Linguas e Literaturas»* 2das. 3, Porto, pp. 153-197.
- Rosenstein, R. 1998. “The voiced and the voiceless in the Cancioneiros: The Muslim, the Jew and the Sexual Heretic as Exclusus Amator”, en *La Corónica*, 26.2, pp. 65-76.

**CV**

MARÍA GUADALUPE CAMPOS ES LICENCIADA EN LETRAS (UBA). ENTRE 2008 Y 2010 REALIZÓ UN TRABAJO DE ADSCRIPCIÓN PARA LA CÁTEDRA DE LITERATURA ESPAÑOLA I (MEDIEVAL) EN ESA MISMA CASA DE ESTUDIOS, BAJO EL TÍTULO: “LAS CANTIGAS D’ESCARNHO E DE MAL DIZER COMO MAPA ESTÉTICO Y SOCIAL DE LA LÍRICA CORTÉS PENINSULAR DEL SIGLO XIII: ARTICULACIÓN DE TRADICIONES TÓPICAS Y FORMALES EN EL DISCURSO SATÍRICO”.