



Grupos femeninos en las cantigas de escarnio gallego-portuguesas

Araceli Luna Magariños ¹

Resumen: La figura femenina es el eje alrededor del cual se articulan los géneros amorosos en la lírica trovadoresca gallego-portuguesa. En contraposición, en el género satírico habrá un menor protagonismo pero una mayor diversidad de representaciones. En este texto analizaremos cuáles son los grupos femeninos presentes en las composiciones de las cantigas de escarnio, cómo estos son definidos y si el pertenecer a un u otro grupo determina un trato diferente. Los criterios para establecer los colectivos analizados fueron el estrato social (nobleza o condición baja) y la ocupación (política, comercio, cuidado, espectáculo o religión) cruzándose para definir los grupos conforme son mencionados en las composiciones. Muchas de las mujeres a las que se alude en las cantigas de escarnio aparecerán, además, identificadas, pudiendo relacionarlas con personas reales de las que se poseen registros. Con todo, la lectura debe ser cuidadosa sin olvidar que las cantigas son obras de ficción cuya pretensión es lúdica..

Palabras-clave: trovadorismo ; gallego-portugués ; escarnio ; mujeres

Resumo: A figura feminina é o eixo arrededor do qual se articulam os géneros amorosos na lírica trovadoresca galego-portuguesa. Em contraposição, no gênero satírico terá um menor protagonismo mas uma maior diversidade de representações. Neste texto analisar-se-á quais são os grupos femininos presentes nas composições das cantigas de escárnio, como se definem e se a pertença a um ou outro grupo determina um trato diferente. Os critérios para estabelecer os coletivos analisados foram o estrato social (nobreza ou condição baixa) e a ocupação (política, comércio, cuidado, espectáculo ou religião) se cruzando para definir os grupos conforme são mencionados nas composições. Muitas das mulheres às que se faz alusão nas cantigas de escárnio aparecerão, ademais, identificadas, podendo as relacionar com pessoas reais das que se possuem registros. Porém, a leitura deve ser cuidadosa sem esquecer que as cantigas são obras de ficção com uma pretensão lúdica.

Palavras-chave: trovadorismo ; galego-portugués ; escárnio ; mulheres

¹ Graduada en Lengua y Literatura Gallegas y Máster en Estudios Medievales Europeos: imágenes, textos y contextos por la Universidade de Santiago de Compostela (Espanha). Máster en Profesorado de educación secundaria obligatoria, bachillerato, formación profesional y enseñanza de idiomas por la Universidade da Coruña (Espanha).

<http://lattes.cnpq.br/6714821347371312>

E-mail: araceli.luna.magarininos@gmail.com





La constante aparición de la imagen de la mujer en la lírica medieval gallego-portuguesa profana nos invita a analizar la representación de las figuras femeninas que protagonizan estas composiciones. Este retrato fue ampliamente examinado en las cantigas de los géneros amorosos al ser la figura femenina el personaje central alrededor del cual se articulan los textos. Del mismo modo, se ha avanzado en el estudio de la representación física y moral de las mujeres descritas en las cantigas de escarnio.

Tradicionalmente, se ha dicho de la dama de las cantigas de amor que es una *dona angelicata*, incorpórea y desprovista de cualquier indicio de individualidad y que todas las *senhor* responden a la misma configuración. Sin embargo, actualmente se ha ampliado esa descripción teniendo en cuenta textos en los cuales la dama muestra diferentes emociones como la ira o el deseo de venganza. Respecto a la imagen de la *amiga*, esta se ha transmitido conforme al modelo de *dona virgo*: una joven *velida* concedora de sus atractivos físicos que muestra diferentes estados emocionales como el enamoramiento, la furia, el deseo etc. Además, a través de las cantigas de amigo se multiplican los diferentes tipos de mujeres que entran en escena por su relación con la joven, como las hermanas, la madre o las amigas.

En general, se ha presentado el retrato femenino de los géneros amorosos como una *laudatio*, sin embargo la modalidad híbrida de los escarnios de amor en los que se parodia los principios de la *fin' amors* compromete esta afirmación. Además, entre las cantigas de amor encontraremos el único ejemplo que conservamos en el corpus gallego-portugués de una *malmaridada*, *Quisera vosco falar de grado* (25, 102) de Don Denis. En ella, la voz lírica anima a la mujer a dar “maa noite” al marido “que vós dá mal dia”. Otro ejemplo puede ser la cantiga *Eu sey la dona velida* (117, 3) de Pedr' Eanes Solaz en la cual expone la situación de una dama que “a torto foy ferida” y “a torto foy malhada” por el amigo “ca non ama”.

Por su parte, el género satírico ofrecerá descripciones más detalladas que los textos amorosos, llegando a identificar por su nombre a la persona escarnecida. Con respecto al aspecto físico, las mujeres de las cantigas de escarnio ganan corporeidad al ampliarse las referencias al cuerpo femenino, principalmente a los órganos sexuales. Además, las características físicas que se les adjudicarán a esas mujeres serán la fealdad y la vejez. En cuanto a la personalidad femenina, esta se define por su saña, la astucia, el engaño, la venganza y otras características propias de la *vituperatio*.





Por lo tanto, el retrato femenino será más complejo en el género de las cantigas de escarnio al ofrecer una mayor variedad de personajes pertenecientes a distintas clases sociales. Este factor aportará cierta amplitud de tipologías femeninas por la multiplicidad de figuras con diversos orígenes y ocupaciones que protagonizarán los textos escarninos. Conforme a esto, en este artículo me propongo a buscar la presencia femenina en los textos satíricos y analizar su representación dependiendo del grupo social al que pertenezcan. Los ejemplos extraídos de las cantigas permitirán establecer qué tipologías femeninas se presentan y si la inserción en un u otro colectivo conlleva un tratamiento diferente.

Las cantigas que nos servirán como fuente pertenecen al género del escarnio y están contenidas fundamentalmente en el Cancionero de la Vaticana y en el Cancionero de la Biblioteca Nacional. Para la reproducción textual y numeración de las cantigas empleamos la *Base de datos de la Lírica Profana Gallego-Portuguesa MedDB2* del Centro Ramón Piñeiro para la Investigación en Humanidades².

Para el análisis que llevaremos a cabo en este artículo utilizaremos una clasificación jerárquica, pero también se tendrá en cuenta las ocupaciones que desempeñan las mujeres representadas en el caso de las religiosas y de las soldadeiras. Consideramos que este último colectivo, que también podría encuadrarse en el grupo de las mujeres de clase baja, debe tener una sección propia por lo destacado de su aparición dentro del corpus escarnino.

Tipología

En las cantigas de escarnio las personas y motivos que se satirizan son variados, aunque podemos señalar una tendencia a que los objetivos de las sátiras de trovadores y juglares pertenezcan, en su mayor parte, al espacio cultural de estos. De hecho, la burguesía está escasamente representada por ser más ajena al mundo cotidiano de los compositores y de la sociedad feudal que se retrataba. Según el estudio de Videira Lopes (1994), los grupos sociales que protagonizan más cantigas son los propios trovadores y juglares (86 cantigas), la baja nobleza y los *ricos-homens* (72 cantigas), alta nobleza o

² Accesible en la dirección: < <http://bernal.cirp.gal/ords/f?p=MEDDB3:2>>. Hay que señalar que la edición de referencia de las cantigas de escarnio fue realizada por M. Rodrigues Lapa (1965). También utilizamos el trabajo de Videira Lopes (2002).





altos cargos (48 cantigas) y las *soldadeiras* (43 cantigas).³ Por lo tanto, el protagonismo será mayormente masculino.

Si nos fijamos en la lírica profana de tipo satírico, las mujeres sobre las que nos informan a las cantigas de escarnio ofrecen una representación variada tanto desde el punto de vista de la clase social a la que pertenecen, como de la edad que representan, ocupación que desempeñan o su estado civil. En este trabajo decidimos agruparlas conforme a la característica principal que las define en las cantigas de escarnio: ser nobles o de clase baja, su pertenencia al mundo religioso o a la ocupación que desempeñan.

Las clasificaciones del ámbito femenino pueden presentar diversas soluciones. En las agrupaciones más simples encontraremos solo esposas, viudas y vírgenes. Pero también habrá tipificaciones más complejas, como la que señala Humberto de Romans en su manual de predicadores:

están las religiosas –que se distinguen en benedictinas, cistercienses, dominicas, franciscanas, humilladas, agustinas, chicas que se educan en los monasterios, beguinas- y las laicas, que a su vez se distinguen en nobles, burguesas ricas, solteras, sirvientas en casas de familias ricas, mujeres pobres que viven en pequeñas aldeas rurales, meretrices (DUBY, 1992, p.97)

A pesar de la variedad que ofrece Humberto de Romans, lo cierto es que las posibilidades de elección de su futuro eran muy limitadas, pues este estaba determinado por su estamento social, situación económica e incluso por la etapa de la vida en la que estuvieran. El amplio abanico de mujeres que ofrecen las cantigas de escarnio permite acercarnos a la representación de la nobleza, de las clases bajas y también del monacato femenino, y así analizar lo más relevante de cada colectivo y el tratamiento que reciben.

1. Nobles y damas

Sabemos que la sociedad feudal estaba fuertemente jerarquizada, e incluso en un estamento existen a su vez, distintos grados de clases. En el momento de producción de las cantigas de escarnio, la posición más elevada a la que podía acceder una mujer era la de reina. Esta privilegiada situación exigía a la soberana un comportamiento modélico, pues serviría de ejemplo a aquellas mujeres de los estamentos inferiores:

A medida que se desciende en la escala social, los valores se diluyen, las normas se debilitan, la disciplina se relaja, pero para todas las mujeres queda una continua tensión a mirar hacia arriba, hacia la mujer de comportamiento perfecto que sólo la reina sabe ser plenamente (DUBY, 1992, p. 102)

³ Videira Lopes (1994: 213) establece el grupo “mulheres várias” (51 cantigas), que aquí no se incluye por considerar que no representa a un grupo social determinado.





Debido a esto, es importante la educación que las nobles van a recibir. Según Pallares (2011), esta instrucción solía recibirse en casa por parte de la madre y del padre o de preceptores particulares. Otra opción serían las escuelas monásticas o episcopales, lo cual no implicaba que las niñas que asistían fueran a profesar los votos. De todos modos, hay que tener presente que la formación, que se basaba en el conocimiento de la doctrina cristiana, era diferente para hombres y mujeres. Por ejemplo, en el *Espéculo*, una de las obras jurídicas de Alfonso X, se establecen diferencias entre las funciones del rey y la reina “*que la rreyna es tenuta de criar y casar assi como el rrey de criar e de armar*” (PALLARES, 2011, p.115).

Esta consideración ya apunta cual debe ser el destino de la mujer, y no solo de las nobles: casar y engendrar. En este período, el matrimonio, considerado sacramento en la Plena Edad Media, es un acuerdo entre familias y no implica necesariamente una relación sentimental previa entre cónyuges, hecho que se hace más evidente en las clases nobles. Para la mujer, el matrimonio supone dejar de estar bajo la tutela paterna o de familiares, para pasar a ser custodia del marido: “la mujer noble podía ser la heredera del título y de las tierras y riquezas que lo acompañaban, normalmente [...] su marido asumía, mientras durase el matrimonio, el título, los bienes y los deberes correspondientes” (LABARGE, 1988, p. 102).

Si nos acercamos a las nobles de las cantigas, veremos que en el género amoroso son ellas, las damas de una posición elevada, el objeto de la composición. Pero también en las cantigas de escarnio hay espacio para la nobleza femenina aunque su protagonismo en los textos será reducido. Por ejemplo, en la cantiga *Joan Garcia tal se foi loar* (79,28), de Joan Soarez Coelho, se alude a “ricas donas” (v.7) e “infanços” (v.7) sin motivo de sátira, solamente al nombrar otras clases sociales.

Encontraremos tan solo una “reinha” y lo hará de forma secundaria en la cantiga *Meu dano fiz por tal juiz pedir* (30,20), de Estevan da Guarda. El personaje satirizado es un juez sordo, o que actúa como tal, que está bajo las órdenes de la reina. Corral (1996) identifica esta “Reinha, madre de él-Rei” (v.2) con Doña Beatriz, madre de Don Denis y reina consorte de Portugal entre los años 1325 y 1357.

En cuatro cantigas mujeres de alta cuna aparecen como protagonistas de episodios públicos escandalosos de los que son víctimas, no autoras, por lo que su rol en la cantiga estará en un segundo plano. Una de ellas es la cantiga *Ogan', en Muimenta* (78,15), de





Johan Soares Somesso, sobre el matrimonio de Urraca Abril de Lumiars con João Martins de Riba de Vizela, “o Chora”, contra la voluntad de esta. Por este motivo, Urraca Abril “viv’ en mui gran tormenta” (v. 3). Sabemos que finalmente se casó con él en el año 1230, y que después de enviudar se casó otra vez con el trovador Fernan Garcia de Esgaravunha. La cantiga es una crítica a estas prácticas familiares de matrimonios arreglados con fines políticos, sirviendo como pretexto el infortunio de Urraca Abril.

La sátira puede dirigirse hacia el tema del rapto de doncellas. El rapto era una opción alternativa si la familia se negaba a dar la mano de su hija, y podía estar o no consentido por la propia doncella. Por supuesto, este era considerado delito:

graves penas si la mujer raptada era casada o «manceba en cabelos». En estos casos las penas para el rapto iban desde la muerte hasta el destierro. También podía aplicarse una pena monetaria alta y el raptor era declarado enemigo de la familia y de la mujer (PASTOR, 1986, p. 205)

Sin embargo, la mujer podía consentir el rapto como modo de trazar sus propios planes, posiblemente opuestos a los proyectos familiares. De haber aprobación por parte de la mujer, las penas podían ser variadas, siendo lo más común que “la mujer quedara desheredada y el hombre quedara como enemigo de la familia. Otras veces el hombre pagaba una multa, ella era desheredada, pero no había enemistad” (PASTOR, 1986, p. 205).

Un ejemplo de rapto es el de la cantiga *Levarõ-na Codorniz* (61,1), de Gonçalo Garcia. En ella se remite al rapto de Dona Maria Rodrigues Codorniz a manos de João Bezerra, de baja condición social. Se le hace una burla al portero, Fiz, que no fue capaz de evitar el suceso. La dama no tiene protagonismo sino que es un hecho asociado a ella lo que desencadena la composición. Pero quizás el rapto más conocido en la época fuese el de Dona Elvira Anes da Maia, al que se le dedican las cantigas *Pois boas donas son deseparadas* (97,32) e *Pois non ei de Dona Elvira* (97,22). El rapto sería efectuado por el infanzón Roi Gomes de Briteiros, con fin de mejorar su posición social y económica, y será a él a quien se parodie al ponerle voz en la composición 97,22: “Pois non ei de Dona Elvira / seu amor e ei sa ira” (vv. 1-2).

En otra composición, 97,32, se le vuelve a dar voz al raptor. La cantiga no solo tiene un tono burlesco hacia la figura de Roi Gomes de Briteiros, sino que también es una crítica al desamparo femenino ante estas prácticas. El secuestrador afirma que raptará varias damas –“quer’ én duas per força prender,/ ou tres ou quatro, quaes m’ én escolher”





(vv. 4-5)- ya que “nulho home non as quer defender” (v. 2) y tampoco serán vengadas. De esta forma, él podrá mejorar su linaje sin sufrir represalias:

Se eu netas de conde, sen seu grado,
tomo, en tanto com' eu vivo for
nunca por én serei desafiado,
nen pararei mia natura peor,
ante farei meu linhagen melhor
(o que end' é de Gueda máis baixado):
e veeredes pois meu filho for
neto de Gueda con condes mizcrado (vv. 17-24)

| 125

En ninguna de estas composiciones las nobles son escarnecidas sino que se presentan como víctimas de las decisiones de otros. Posiblemente el único ejemplo burlesco a una dama aristocrática sea la composición *De vós, senhor, quer' eu dizer verdade* (130, 1) de Pero Larouco, en la cual se señalan los defectos de la “filha dun rei” (v.6) que el autor no identifica.

2. Mujeres de condición social baja

Los estamentos sociales menos favorecidos ocuparán dos ámbitos que determinan su estilo de vida: el campo y la ciudad. En estos dos espacios le corresponde a la mujer el trabajo doméstico, al cual se suman labores propias de cada entorno. Las campesinas, por ejemplo, compatibilizan los cuidados familiares con el trabajo agrícola y ganadero, e incluso con la venta de leche, queso, mantequilla, huevos etc. Pallares (2011) señala que la mayor autoridad femenina se refleja en los contratos del foro que dan a las mujeres una importancia comparable a la de los hombres en la dirección de las explotaciones cedida, una influencia que se acentúa cuando la mujer es viuda.

En las ciudades las posibilidades laborales serán más variadas, al igual que los motivos y la duración del empleo. Por ejemplo, las asalariadas como sirvientas domésticas suelen ser jóvenes que quieren mejorar su situación económica para conseguir un buen matrimonio y, de hecho, abandonan el servicio a la edad de casarse. Pero también en los gremios hubo presencia femenina, muchas veces debido a la muerte del marido, que había formado parte de la asociación. Incluso habrá sectores ocupados mayoritariamente por mujeres como la confección, la hostelería y la alimentación. Además, hay constancia de algunos casos anecdóticos en los cuales desarrollaron actividades que en la época se restringían al conocimiento masculino como la cirugía o la farmacia (PALLARES, 2011, p. 215 - 217).





Los límites entre los diferentes estamentos sociales eran rígidos y, de hecho, durante el período feudal se entendía que las personas de baja condición social no eran dignas de participar de beneficios y favoritismos por ser del vulgo (REY, 1994, p. 75-76). Si consultamos el célebre tratado que recoge la teoría del amor cortés, *De amore* de Andrea Capellanus, se alude precisamente al *amore rusticorum* y se dice a propósito de este : “si te llegara a atraer el amor con una de esas mujeres, guárdate de alabarlas demasiado y, si hallaras un lugar oportuno, no te demores en tomar lo que desees y en poseerlas por la fuerza” (CREIXELL, 1985, p. 283).

La lírica gallego-portuguesa también dejará constancia de las diferencias entre clases sociales y de las relaciones que estas mantienen entre sí. En el *partimen* entre Johan Baveca e Pedr' Amigo de Sevilha, *Pedr' Amigo, quer' ora ùa ren* (64,22), se formula una cuestión alrededor del amor cortés y la desigualdad social, la insensatez del villano que ama a una buena dama y la del buen hombre que ama a una mujer de clase social inferior:

do rafeç' ome que vai ben querer
mui boa dona, de que nunca ben
atende ja, e o bõo, que quer
outrossi ben mui rafece molher,
pero que lh' esta queira fazer ben,
¿qual destes ambos é de peor sén? (vv. 3-8)

En el corpus de las cantigas de escarnio las mujeres de condición social baja que aparecerán serán soldadeiras (*vid. infra* el estudio pormenorizado de esta figura femenina), sirvientas, artesanas y amas de cría. En cuanto al servicio, solo aparecerán dos *covilheiras* y una manceba. La manceba está presente en *Direi-vos ora que oí dizer* (81,4), de Johan Vasquiz de Talaveira, en la cual se hace una burla de la relación de la soldadeira Maria Leve con su manceba, pues su deseo hacia ella la llevará a aceptar vivir en la calle Moeda Vella, conocida por ser lugar de prostitución.

El otro término para referirse al servicio, *covilheira*, denota dos significados: ‘criada’ y ‘camarera’. En la cantiga *Dom'na Maria Negra, ben talhada* (125,9), de Pero Garcia Burgalês, su papel es irrelevante, ya que simplemente aparece al servicio de la soldadeira. En *Covilheira velha, se vos fezesse* (2,9), de Alfon' Eanes do Coton, la *covilheira* es motivo de un desapiadado escarnio por haber interferido en la vida amorosa del trovador, quien aprovecha para arremeter contra todas las viejas:

E non est' ùa velha nen son duas,
mais son vel cent' as que m' andan buscando
mal quanto poden e m' andan miscrando;
e por esto rogu' eu de coraçõn





a Deus que nunca meta semeldon
antre min e velhas fududancuas (vv.7-12)

Una de las profesiones relacionadas con el mundo de la artesanía presentes en el corpus de escarnio, aunque solo se conserva un registro, es la de tendera, en la cantiga *Bon casament' é, pera Don Gramilho* (79,10), de Johan Soares Coelho. En la composición se satiriza a Don Gramilho, un rico-home que “non pod' aver/ filho nen filha” (vv. 4-5), por lo cual se le sugiere que se case con una tendera que queda constantemente embarazada, “pois emprenha doze vezes no ano” (v. 18).

Pero, junto con las cantigas dedicadas a las soldadeiras, el ciclo más importante sobre las mujeres de baja condición social es el “ciclo das amas” o “ciclo das amas e tecedeiras”, en el cual se inscriben una serie de cantigas⁴ de diversa autoría. Seguramente habría otras que pertenecerían a este ciclo, pues la asociación entre *amas* y *tecedeiras* acostumbra explicarse aludiendo a una cantiga que hoy no se conserva.⁵

Sus orígenes están en la composición de temática amorosa de la autoría de Johan Soares Coelho, *Atal vej' eu aqui ama chamada* (79,9), un texto que no canta a la noble *senhor* trovadoresca, sino a una *ama*. El término “ama” podría tener varios significados: la mujer que da de mamar a las hijas e hijos ajenos, la mujer que se ocupaba de la familia o la dueña de la casa o propietaria. Si entendemos que el motivo de la composición es una ama de cría, no perteneciente a la nobleza, el trovador estaría quebrantando las normas del amor cortés, circunstancia que llevaría a otros trovadores a la parodia de la pieza mediante un ciclo de escarnios literarios. Para C. Michäelis (VIEIRA, 2004), la “ama” de la cantiga de Soares Coelho sería una madre joven, que, aun no siendo noble, sí sería de familia acomodada y viviría en su propia casa; no sería, pues, una nodriza. Mas antes de llegar a conclusiones nos acercaremos a los textos que conforman el ciclo. En la cantiga de Soares Coelho se dice de la ama que es “fremosa, ben-talhada e pastorinh’”, es decir, una joven. El trovador se queja del injusto trato que recibe en consideración la

⁴ Las cantigas, pertenecientes a este ciclo, son: *Joan Soárez, pero vós teedes* (16,13); *Esta ama cuj' é Joham Coelho* (43,4); *Par Deus, Lourenço, mui desaguizadas* (70,38); *Atal vej' eu aqui ama chamada* (79,9); *Desmentido m' á 'qui un trovador* (79,13); *Joan Garcia tal se foi loar* (79,28) e *Joan Soares, de pran as melhores* (79,30). De dudosa vinculación serían *Pero Garcia me disse* (63,59) e *Que alongad' eu ando d' u iria* (125,40).

⁵ Para Â. Correia: “pode ter resultado, não de uma perda, mas de compreensão coeva de uma alusão, para nós perdida, em uma cantiga do próprio João Soares que não fora até agora relacionada co ciclo, A 170/B 321: “Com' og' eu vivo no mundo coitado”. Esta, com efeito, termina referindo o momento em que o sujeito teria visto a sua amada com a mãe sobre um estrado – situação que corresponde à imagem com que começam as *chansons de toile*” (Vieira 2004: 82).





amada y solo comprendería esa denominación “se lh' o dizen porque est amada” (79,9, v. 6).

Fernan Garcia Esgaravunha respondió a este texto sumándose a la alabanza en *Esta ama cuj' é Joham Coelho* (43,4), pero lo hace parodicamente desarrollando una descripción caricaturesca. Se elogia la habilidad de la ama para hilar y tejer, lavar, hacer *quejadas*, moler, amasar, hacer buenos chorizos, echar mal de ojo, acostar a las gallinas cluecas y además es *bõa leiteyra*. Todas ellas son actividades manuales y propias de las capas bajas de la sociedad, excepto hilar y tejer, que podría ser ocupación de damas. También aquí la amada está casada. Del marido se dice que castra *verrões* (‘cerdos’) y se le da voz para introducir alusiones sexuales: “E al faz ben, como diz seu marido: /faz bon souriç' e lava ben transsido, / e deyta ben galinha choca assaz!” (vv. 26-28).

La participación en este ciclo de Airas Perez Vuitoron, en *Joan Soárez, pero vós teedes* (16,13), posiblemente tenga su origen en la cantiga *Don Vuitoron, o que vos a vós deu* (79,16) que Johan Soares Coelho había dirigido a este, porque jocosamente había sido reconocido como juez de competencias literarias, animándolo a juzgar sus composiciones. Perez Vuitoron concluye la cantiga afirmando que él no se pronuncia sobre aquellos textos que tengan como objeto una *ama* o *tecedor*. También Johan Garcia de Guilhade, en *Par Deus, Lourenço, mui desaguissadas* (70,38), interviene en este escarnio al trovador. Su cantiga podría resumirse en los tres últimos versos que cierran la composición: “Lourenço, di-lhe que sempre trobei / por bõas donas e sempr' estranhei / os que trobavan por amas mamadas” (vv. 22-24).

Sobre la misma temática debaten en la tensó, *Joan Soares, de pran as melhores* (79,30), el juglar Julião Bolseiro y el propio Soares Coelho. El juglar comienza manifestando su desconcierto ante el hecho de que un trovador tan culto y conocedor de mundo cantase a una ama. Soares Coelho asegura que también las buenas damas hacen labores – recordemos las *chanson de toile*- y que un *mal vilan* como él, pues es de una clase social inferior, no sabe de las costumbres femeninas de alta cuna.

A estas cantigas responde Soares Coelho en la cantiga *Desmentido m' á 'qui un trobador* (79,13) en la que, para defender y enaltecer a la ama, afirma que mintió, pues ella es mucho más excelsa de lo que él la había descrito. La composición parece ser una respuesta a *Esta ama cuj' é Joham Coelho* (43,4), de Fernan Garcia Esgaravunha, lo cual es una prueba de que estamos ante un grupo de escarnios literarios.





La interpretación que hace del ciclo Y. Frateschi Vieira (1983) le atribuye a la cantiga de Soares Coelho una vertiente irónica, o incluso lúdica, que o bien los otros trovadores no supieron ver o bien no quisieron hacerlo para así poder escarnecer al autor. Como prueba de esto, la estudiosa remite a la cantiga *Joan Garcia tal se foi loar* (79,28), de Soares Coelho: “que cada um *trobe no seu talho*, diz ele, querendo dizer que cada um debe trovar de acordo com a sua condição social. Mas o que é de condição superior pode [...] elevar a pobre *cochõa* [...] à altura da fidalga” (VIEIRA, 1983, p. 25).

A respecto de la identificación del ama, V. Beltrán (1998, p. 35) remite a “Maria Migueis, ama de Don Denis, lo cual convierte el ciclo en un homenaje al nacimiento del heredero de la Corona”. Para argumentar su posición pone en duda el origen social de las amas de cría y se apoya en las composiciones –de dudosa relación- *Pero Garcia me disse* (63,59), de Johan Airas y *Que alongad' eu ando d' u iria* (125,40), de Pero Garcia Burgalês, un argumento quizás no muy acertado.

Por su parte, Â. Correia (1996) reconoce en la cantiga de Soares Coelho a Urraca Guterres Mocha, perteneciente a una buena familia de Castilla y que en el momento de creación de la cantiga tendría unos quince años –recordemos que el trovador dice que la ama es *pastorinh'*-. La base alrededor de la que fundamenta esta interpretación es de carácter etimológico. Uno de los significados de la palabra *amna* sería el de ‘*Bubo, strix nocturna*’, ave semejante a un búho, y que según la leyenda da de mamar a los niños y niñas. Sería, según esta lectura, un *senhal* que remitiría al apellido de la amada, lo que anularía la polémica social.

Independientemente de la intención del texto original, lo cierto es que a raíz de él se desarrollaron cantigas en las que se asumía la pertenencia al vulgo de la *ama*, circunstancia que provocaría una violación de las normas del amor cortés y, a partir de ahí, un juego satírico con respuestas y contrarrespuestas.

En definitiva, las mujeres de los estamentos inferiores también tendrán su espacio en el corpus satírico. Si bien en el ciclo de las amas tienen bastante protagonismo, en las otras cantigas comentadas su papel es más secundario. Como pudimos apreciar, su descripción es antitética en comparación con la dama de las cantigas de amor.

3. Las soldadeiras





Las soldadeiras se sitúan en los márgenes de la sociedad, por lo cual podríamos incluirlas en la sección dedicada a las mujeres de baja condición social. Sin embargo, su aparición en las cantigas de escarnio es tan destacada -43 cantigas- que consideramos que su figura merece un estudio particular. El término “soldadeira” tiene su origen en “soldada” (‘salario militar’), en referencia al dinero que estas profesionales recibían a cambio de sus servicios. Esta denominación tuvo poca fortuna de uso en los cancioneros de la lírica gallego-portuguesa, pues tan sólo conservamos cuatro composiciones en las que aparece el vocábulo⁶.

Este colectivo participaba en la ejecución del espectáculo trovadoresco con cantos, danzas e incluso tocando instrumentos. De este modo es como se representan en las imágenes que acompañan el *Cancioneiro de Ajuda*, bailando e incluso utilizando unas castañuelas. Los juglares y las soldadeiras le dan continuidad al trabajo de los *mimi*, *histriones*, *scurrae* y *thymelici* del mundo romano antiguo (SANTOS, 2000,). Este sector fue desvalorizado, no solo por ser ambulantes y pertenecer al mundo del espectáculo, sino que también por hacer diversión con el propio cuerpo. De hecho, en el decreto 11 del regimiento de la Casa Real (1258) de la corte de Alfonso III, se limita la presencia de soldadeiras en la corte:

proibição da presença permanente na corte de *soldadeiras* e *barregãs*, enquanto permitia apenas a frequência das mulheres legítimas dos ricos-homens. Mas em seguida o documento estipulava o período máximo de permanência para as *soldadeiras* itinerantes que chegassem à casa d’ElRey e a não obrigatoriedade de remuneração (SANTOS, 2000, p. 75)

La principal razón para esta hostilidad es la asociación entre soldadeiras y prostitución, motivo recurrente por lo que serán aludidas en el género del escarnio. La prostitución, aunque despreciada, se consideraba un mal necesario, un método de evasión que además ayudaba a reducir los casos de adulterio y las agresiones sexuales. En una sociedad en la cual la virginidad poseía un gran valor, estas agresiones limitaban las posibilidades de futuro de la damnificada. De hecho, las causas principales que conducían a las mujeres a prostituirse fueron la precaria situación económica y haber sido víctimas de actos de violencia sexual. Joan Garcia de Guilhade dedica dos composiciones - *Elvira López, que mal vos sabedes* (70,19) e *Elvira López, aqui, noutro dia* (70,18)- a la violación sufrida por la soldadeira Elvira López a manos de un peón. En la primera cantiga, 70,19, el trovador advierte a la soldadeira del peligro que supone para ella el peón

⁶ Las cantigas son: *Fui eu poer a mão noutro dia* (18,20), de Alfonso X; *Estavan oje duas soldadeiras* (64,11), de Johan Baveca; *Dona Ouroana, pois já besta havedes* (70,16), de Johan Garcia de Guilhade; *Pero Ordónhez, tor’ e desenbrado* (116,26), de Pedr’ Amigo de Sevilha.





que la acompaña pues “non vos sabedes dele guardar” (v.9) y cuando ella quede dormida “foder-vos-á, se quiser” (v.20). En la otra composición, *Elvira López, aqui, noutro dia* (70,18), la agresión ya se cometió:

Mal se guardou e perdeu quant' avia,
ca se non soub' a cativa guardar:
leixô-o sigo na casa albergar,
e o peon fez como que dormia,
e levantou-s' o peon traedor
e, como x' era de mal sabedor,
fodeu-a tost' e foi logo sa via (vv.15-21)

| 131

Aunque la afectada quisiese tomar represalias, “contra qual parte o demandaredes?” (v.14), no sería posible, pues debía presentar pruebas: “E ulas provas que vós lhi daredes?” (v.24). Para demostrar que hubo abusos sexuales deberían darse ciertos procedimientos, recogidos en *Costumes e Foro de Santarem*, como gritar y llorar después del suceso, mientras se araña la propia cara. Si bien las “boas donas” estaban marginadas ante a ley, esta discriminación era peor para aquellas que ejercían la prostitución: “No podían acusar a otros de crímenes, tenían prohibido heredar propiedades y tenían que utilizar un representante para responder cualquier acusación contra ellas” (LABARGE, 1988, p. 248). Incluso debían identificarse fácilmente por lo que, en muchos lugares, estaban obligadas a llevar una marca en la vestimenta que permitiese reconocerlas. También era habitual aislarlas en zonas específicas de la ciudad o de los alrededores.

Varias cantigas confirman que era habitual el pago por los servicios de las soldadeiras y de hecho Alfons' Eanes do Coton hace parodia sobre el tema en *Ben me cuidei eu, Maria Garcia* (2,8). En la cantiga, es él quien le exige a la soldadeira el pago “por serviço muito que vos fiz” (v. 5). También hacen referencias al financiamiento de las soldadeiras Johan Vasquiz de Talaveira en *O que veer quiser, ai, cavaleiro* (81,15), en la cual advierte a aquellos que quisieran ver a Maria Perez que “leve algun dinheiro” (v. 2), y Pero Garcia d'Ambroa en la cantiga *Pedi eu o cono a hũa molher* (126,10). En esta última composición, se le sugiere a la soldadeira que, debido al elevado precio de su servicio, se venda por piezas:

E podede-lo vender, eu o ssei,
tod' a rretalho, por que ssaberán
que rretalhades, e comprar-vos-án
todos d' el parte, como eu comprei;
ainda vos d' al farei mui melhor:
sse do embiigo avedes ssabor,
contra o rrabo vo-lo ffilharei" (vv. 15-21)





Dentro del propio gremio había diferentes grados de status social. Entre los rasgos distintivos que marcaban las diferentes condiciones están la posesión o no de un caballo⁷ o tener sirvientas a la disposición da soldadeira⁸. Las diferentes categorías podrían ir desde la profesión de bailarina hasta la de prostituta que acompañaba campañas militares (VIDEIRA, 1994). Las cantigas de escarnio ofrecen ejemplos de las actividades de las soldadeiras en las expediciones militares, por ejemplo, sobre la presencia de Balteira en la frontera se conservan cuatro composiciones⁹. De este modo, en *Pero Ordónhez, torp' e desenbrado* (116,26) se retrata a un hombre “torp' e engañado” (v. 8) que hace “gran bavequia” (v. 18) al preguntar en la frontera por la famosa soldadeira. Si ella mantuviese relaciones con jóvenes en tan pésimas condiciones físicas se perjudicaría su posición. Por su parte, P. Garcia d'Ambroa relata la competición entre un “beesteiro destes del-Rei” (126,9, vv. 8-9) y María Pérez, de la que ella saldría vencedora y él sin dinero. Además, Balteira piensa en vengarse de los moros por la transmisión de una enfermedad venérea, “ca de todos gram desonrra colheu/ no corpo” (126,7, vv.16-17). Por último, en la tensó *Pedr'Amigo, quero de vós saber* (154, 8), en la cual se discute sobre el poder de “escomungar” que la soldadeira recibió de un Escalhola andaluz, Menéndez Pidal y Antonio Ballesteros-Baretta (SOUZA, 2002) sugieren que la soldadeira podría haber sido enviada por Alfonso X como mediadora con fines políticos. El propio rey sitúa a otra soldadeira, Dominga Eanes, en combate con un jinete moro que la hirió pese a ella vencer, en la composición *Domingas Eanes ouve sa baralha* (18,11).

Si renunciaban a su estilo de vida podrían reincorporarse a la comunidad y obtendrían la salvación. Como modelo se retoma la figura de María Magdalena, a estas alturas ya ligada a la de María de Betania, a su vez surgirán historias alrededor de personajes como la conversa Sta. María la Egipcia¹⁰. Según la cantiga *Marinha López, ôi-mais, a seu grado* (120,23), de Pero da Ponte, la soldadeira Marinha López tendría la intención de abandonar el oficio, “e se algun feito fez desaguizado, / nono fará já mais” (vv. 3-4). Para guardarse “quer-s' ir ali en cas Don Lop' andar,/ u lhi semelha logar

⁷ Característica que se señala en la cantiga, *Dona Ouroana, pois já besta avedes* (70,16).

⁸ Dos cantigas, ya mencionadas, reflejan esta situación: *Direi-vos ora que oí dizer* (81,4) y *Traj'agora Marinha Sabugal* (2,23). También aparecerá una “covilheyra” en *Dom'na Maria Negra, ben talhada* (125,9), de Pero Garcia Burgalês.

⁹ *Pero Ordónhez, torp' e desenbrado* (116,26), de Pedr' Amigo de Sevilha, *O que Balteira ora quer vingar* (126,7) y *Os beesteiros d' aquesta fronteira* (126,9), de Garcia d'Ambroa, y la tensó entre Vasco Perez Pardal y Pedr'Amigo de Sevilha, *Pedr'Amigo, quero de vós saber* (154, 8).

¹⁰ Sobre la influencia da figura de María Magdalena como modelo, consúltese Duby (1992, p. 45-51).





apartado” (vv. 6-7), aunque deberá cuidarse de los mil caballeros que Don Lopo tiene a su servicio.

De igual modo, la cantiga *Maria Pérez se maenfestou* (50,2), de Fernan Velho, presenta a la soldadeira Maria Perez, la Balteira, prometiendo dejar la mala vida. Para lograrlo, “mentre vyva, diz que quer teer/ hun clerigo con que se defender” (vv.12-13) de las tentaciones del demonio, motivo por el que ofrece el propio lecho al clérigo. Mas, como non podría ser de otra forma, este acto tuvo consecuencias:

E poys que s' este preyto começou
antr' eles ambos, ouve grand' amor
antr' ela sempr' e o demo mayor,
ata que se Balteira confessou (vv. 22-25)

Esta composición no es la única que pone en evidencia la relación con clérigos. El tema es retomado por Johan Servando, en *Don Domingo Caorinha* (77,10). En la cantiga el clérigo no es capaz de satisfacer a la soldadeira Marinha que “jaz transsida/ e sen cea” (vv.42-43). Además, habrá otras dos composiciones, de distinta autoría, que señalen la relación de Maior Garcia con estes. En la cantiga *Mayor Garcia, ssempr' oyo dizer* (64,15), de Johan Baveca, la soldadeira teme, al igual que Balteira, por su alma. Pero en vez de tener un clérigo a su disposición para confesarse, tendrá tres. En *Mayor Garcia vi tan pobr' ogano* (116,13), de Pedr' Amigo de Sevilha, se alude a la relación que la soldadeira mantiene con un arcediago y un deán. Sino fuese por el dinero que recibe de ellos estaría sumida en la pobreza, característica que es común encontrar ligada a este colectivo. La soldadeira es protagonista de dos cantigas más: *Maior Garcia est' omiziada* (126,6), de Garcia d'Ambroa y *Un escudeiro vi oj' arrufado* (64,28), otra vez, de Johan Baveca. En la primera composición, aunque podría tener una segunda lectura que permitiera el equívoco erótico, se asegura que Maior Garcia, para guardarse, nunca duerme en el mismo lugar ni con hombres. En el segundo texto, *Un escudeiro vi oj' arrufado* (64,28), la soldadeira mantiene relaciones con cristianos, musulmanes y judíos. Maior Garcia tiene una deuda con el escudero, por lo que pedirá dinero al moro, pero la soldadeira ya habría engañado a un judío por lo que se muestra desconfiado y pondrá como condición “eu carta sobre vós fazer” (v. 20). La expresión haría referencia al acto sexual más que a un documento administrativo.

A través de la figura de Maria Balteira, las soldadeiras tendrán también su espacio en el “ciclo de ultramar”. Como contra-texto de las llamadas *cansó de cruzada o chanson de croisade*, en las que se invita a la lucha, en este ciclo habrá una sátira a falsos





peregrinos a Tierra Santa. Algunas de estas composiciones son *Maria Balteyra que se queria* (116,14) de Pedr' Amigo de Sevilha y *Maria Pérez la nossa cruzada* (120,20) de Pero de la Ponte. En la primera, la soldadeira aún no había hecho el viaje por lo que acude al trovador para que adivine cómo le irá la peregrinación. En la segunda, *Maria Pérez la nossa cruzada* (120, 20), ya está de vuelta. En su regreso de Ultramar vino cargada de perdón pero por no tener la “maeta ferrada” se lo roban varios jóvenes. Este perdón se considera “cousa mal gaanhada” (vv. 20-21) por lo que se podría estar poniendo en entredicho el mérito real de la peregrinación. La cantiga tiene un doble sentido de carácter sexual a respeto de la promiscuidad de la soldadeira.

Junto a Balteira, también Pero Garcia d'Ambroa habría realizado una ficticia peregrinación a Tierra Santa por lo que será motivo de la sátira de sus compañeros. En una de estas cantigas, *Marinha Mejouchi, Pero d' Anbrõa* (116,15), de Pedr' Amigo de Sevilha, es una soldadeira la que desconfía de que realmente la peregrinación se hubiese realizado. Parodicamente, el autor defiende a Pero Garcia d'Ambroa.

No es casual que este ciclo esté protagonizado por Maria Perez y Garcia d'Ambroa, pues varios indicios sugieren una posible relación amorosa. Por un lado, el juglar compuso dos cantigas¹¹, posiblemente tres si aceptasemos *Se eu no mundo fiz algún cantar* (126,15), dedicadas a María Pérez. Pero más significativo es que dos composiciones remitan a la próxima relación entre la soldadeira y el trovador. Así en la cantiga 18,23 de Alfonso X, que no conserva el *incipit*, se recrea una posible discusión de pareja en la que la soldadeira se muestra “sanhuda” con Pero Garcia d'Ambroa. Más esclarecedora es *De qual engano prendemus* (154,5), de Vasco Perez Pardal, en la cual la Balteira sólo atiende al juglar:

que prenda hy mal juguete
o d' Anbrõa que a fode.
E ela porque promete
cono, poy-lo dar non pode? (vv. 21-24)

Este no es el único ejemplo sobre las relaciones sentimentales que mantienen las soldadeiras. Ya señalamos, a respecto de *Direi-vos ora que oí dizer* (81,4), el amor entre Maria Leve y su manceba. En otra cantiga y adoptando un tono paródico, P. Garcia Burgalês, en *Dom'na Maria Negra, ben talhada* (125,9), define a la soldadeira como amiga enamorada del propio trovador.

¹¹ Se trata de las cantigas: *Os beesteiros d'aquesta fronteira* (126,9) y *O que Balteira ora quer vingar* (126,7).





Como hemos visto, es habitual que aparezca el nombre o apodo con el que se conoce a la soldadeira, de hecho, solo en tres cantigas¹² no se identifican. Por ejemplo, en la composición de Alfonso X, *Joan Rodriguiz foi esmar a Balteira* (18,21), llegan a aparecer cuatro nombres de cuatro soldadeiras diferentes. Como ya señalamos anteriormente, los antropónimos utilizados pueden informarnos sobre rasgos físicos o conductas. Así sucede con Maria Negra, Marinha Crespa o Maria do Grave debido a su precio.

Algunas de ellas solo aparecen relacionadas con los textos de un trovador, excepto casos excepcionales como Maior Garcia, Maria Leve o Maria Perez, la Balteira. Las dos últimas son consideradas por algunos estudiosos y estudiosas como Videira (1994) la misma persona. De esta forma, “leve” tendría el significado, según Menéndez Pidal, “tonta, leviana”.

Podemos concluir que la representación de las soldadeiras no refleja totalmente su realidad. En este sentido, sus principales características son la pobreza y la vejez, siendo que este último aspecto sería incompatible con la realización de sus actividades. Además, las soldadeiras ayudaban en el espectáculo por lo que seguramente fuera habitual la complicidad de las mismas.

4. Las religiosas

La relación de las mujeres con la institución eclesiástica es compleja y fue evolucionando desde los comienzos de la religión judeocristiana. En el primer cristianismo, las mujeres tenían funciones “proféticas, catequizadoras, caritativas y litúrgicas, pronto fueron mayoritarias en la nueva religión, se convirtieron a menudo en sus «dirigentes» y formaron el grupo de conversos menos problemático” (DESCHNER 1993: 233). Pero esta situación no se mantuvo. En la misa judía, y posteriormente en la católica, se llegó a excluir a las mujeres de actividades básicas¹³.

Ya en la Edad Media, existieron diversas opciones para las mujeres que querían dedicar su vida a la religión: beguinas, cenobitas, místicas etc. pero por lo general, la vida religiosa femenina se desarrolló principalmente como integrantes de monasterios

¹² *Estavan oje duas soldadeiras* (64,11) de Johan Baveca, *Fui eu poer a mão noutro di-* (18,20) e a 18,23 sin *incipit*, aunque se ha relacionado con Maria Balteira, de Alfonso X.

¹³ “Oración, lectura, predicación, eran tareas de hombres. Se le prohibió el estudio de la Torah, pese a que éste se consideraba necesario para la salvación, y se la relegó en el templo hasta el vestíbulo. ¡Incluso los animales sacrificados debían ser del sexo masculino” (DESCHNER, 1993. p. 55-56).





rurales y conventos urbanos, aunque la elección no siempre fue propia, sino que dependía de razones familiares y de posición social y económica.

Entre los motivos que condujeron a muchas jóvenes a tomar los hábitos en el convento, están la consideración poco estimada de la soltería y las posibilidades económicas que la mujer disfrutaba en la sociedad medieval, pues, a pesar de que para entrar en el convento era preciso una dote, la cantidad era menor que para el matrimonio. Este modo de vida suele estar destinado a las hijas de familias nobles o burguesas, así como para las descendientes ilegítimas, pues pocas veces accedían a la vida religiosa jóvenes de familias humildes por ser útiles para el trabajo y por la dificultad para reunir la dote suficiente (PALLARES 2011: 157). También ingresaban damas adineradas que habían invertido o incluso habían fundado el propio convento con la intención de instalarse en él después de quedar viudas. Con todo, aunque en menor cantidad, también hubo incorporaciones a la vida monástica motivadas por la vocación.

El convento ofrecía el acceso a la educación, que no era igual según la posición social de la familia de origen, pues la formación condicionaba el grado que se desempeñaría en la jerarquía conventual. Debemos tener en cuenta que el hecho de que estos espacios dependieran de mandos masculinos, como puede ser el obispo, ponía límites al conocimiento que se le ofrecía a este colectivo. Además, las autoridades eclesiásticas y civiles intentaron regular la libertad de movimiento de las religiosas, puesto que era habitual la salida del convento y la recepción de visitas del exterior. El Papa Bonifacio VIII intentó reducir esta costumbre con la publicación de la bula *Periculoso*, en la que ordenaba que las monjas solo salieran del convento de forma excepcional y se prohibía la visita de seglares sin licencia especial (PALLARES, 1993). El propio Alfonso X debió saber de sucesos lujuriosos en conventos pues, como señala Rubio (1993: 343), en *Las Partidas* se recogen acciones legales contra aquellos que mantuviesen relaciones sexuales con religiosas.

También la literatura pone de manifiesto sucesos pecaminosos que ocurrían en el interior, y en el exterior, del convento. Así lo muestran las *Cantigas de Santa María* y, por supuesto, también las composiciones del corpus del escarnio gallego-portugués. Un total de ocho cantigas satíricas hacen alusión a miembros de los diferentes grados jerárquicos conventuales. Si tenemos en cuenta que en la burla al monacato femenino confluyen dos líneas temáticas, no debe sorprender que sean un albo de burla frecuente:

estas dos tradiciones son la *misógina*, cuyos orígenes los podemos retrotraer a la Biblia, y la *crítica de los miembros del clero*, también con un pasado que podríamos





fijar en el nacimiento de la Iglesia como poder terrenal [...] surgiendo así, de hecho, un nuevo tema tradicional (RUBIO, 1993, p. 343)

Los rangos superiores que aparecen retratados en el corpus satírico son el de abadesa y priora. Su origen social acostumbra ser elevado y el contacto con la nobleza habitual, puesto que “suelen estar emparentadas con emperatrices y siempre cuentan con su apoyo [...] sus alianzas familiares las llevan a desempeñar una función importante en la vida política” (PERNOUD, 1987: p. 16). El poder de las abadesas y prioras iba más allá de los muros del propio convento y, de hecho, la elección de las superiores “influyó sobre la posición económica, social e incluso política de estas comunidades” (LABARGE, 1988, p. 131).

| 137

La priora y las abadesas, que se registran en estas composiciones, tienen como rasgo común la sátira relacionada con contenidos sexuales. Así sucede en *A vós, dona abadessa* (38,3), de Fernand’ Esquio, composición en la que el trovador regala a la abadesa y a la priora unos *caralhos*. La cantiga se dirige a una abadesa que el compositor dice considerar amiga y a la que le ofrece ese regalo por ser “dona que as merecedes” (v. 5).

También muestra una gratitud ciertamente irónica Gonçal’ Eanes do Vinhal, en *Abadessa, Nostro Senhor* (60,1), por el trato recibido durante su estancia en el convento, pues “quand’ a vosso logar cheguey,/ ca ja d’ amor e de prazer/ non podestes vós mays fazer” (vv. 25-27). La cantiga resulta confusa por la mezcla de sujetos en el final de cada cobra, lo que hace dudar de si el comendador, al que la abadesa (que recibe el tratamiento de “mha senhor”, v. 8) le ofrece los servicios, es el mismo que el trovador o si son dos personas diferentes. Esta última interpretación podría estar escondiendo una crítica a la descortesía y al favoritismo de la abadesa.

Por otra parte, la inexperiencia sexual de Alfons’ Eanes do Coton, en *Abadessa, oí dizer* (2,1), lo lleva a pedir consejo a una abadesa, pues ella es “mui sabedor” (v.2) en la materia. El trovador se queja, porque, debido a su orfandad, nadie le explicó cómo enfrentarse al acto sexual y, tras haberse casado recientemente, se muestra preocupado al no saber “mais que un asno de foder” (v.7). La cantiga está teñida de matices sacros y profanos, pues llega a prometer oraciones en pago y a asegurar que con sus consejos la abadesa ganará el cielo:

per vós, que me Deus aparou,
cada que per foder, direi





Pater Noster e enmentarei
a alma de quen m' ensinou (vv.18-21)

Ninguna de las tres abadesas que hemos visto estaba identificada, pero en las cantigas *Quand' eu passei per Dormãa* (46,6), de Fernan Paez de Talamancos, y *En Arouca ua casa faria* (6,3), de Alfonso Lopez de Baian, se nos ofrece una pista toponímica sobre la identidad de las mismas. En la primera cantiga, el trovador adopta el papel de un inocente familiar en busca de su casta prima, a lo que las monjas responden que no está quien él busca, sino la abadesa. La joven, de origen social alta –“a salva e paaça” (v. 3)-, se habría convertido en una abadesa de dudosa conducta moral conforme a lo que se espera de su posición. La composición está emparentada, por compartir rúbrica¹⁴ con *Non sei dona que podesse* (46,5), del mismo autor. Para Souto Cabo (2012), la abadesa sería descendiente de Lupa Perez de Traba, fundadora del convento de San Cristovo de Dorneá. El trovador estaría emparentado con la familia Traba por parte de su bisabuela, lo cual explicaría el tratamiento de *coirmãa*.

La otra composición, *En Arouca ua casa faria* (6,3), resulta de difícil interpretación, debido al juego de palabras que desarrolla a partir de materiales de construcción. La acción se sitúa en el monasterio cisterciense de Arouca que estaría bajo el mando de una abadesa a la que Alfonso Lopez de Baian promete recompensar si le facilita “madeira nova”, seguramente en alusión a una monja que estuviese en su juventud:

E, meus amigos, par Santa Maria,
se madeira nova podess' aver,
logu' esta casa iria fazer,
e cobrila e descubrila-ía,
e revovela, se fosse mester;
e, se mi a mi a abadessa der
madeira nova, esto lhi faria (vv. 15-21)

Por último, dentro del convento el grupo más numeroso lo conformarán las monjas, que aparecerán referidas también con los términos “freira” y “touquinegra”, aunque no tendrán mucha presencia en el género satírico. Corral (1996) las analiza en la sección correspondiente al estado civil al observar que en los cancioneros se incluyen junto a otras formas que marcan esta condición. Para apoyar su elección remite a la cantiga *As mias jornadas vedes quaes son* (2,6), de Alfons' Eanes do Coton: “E a dona

¹⁴ Reproduzco el texto de la rúbrica: “*Outrossi fez estas cantigas a ùa abadessa, sa coirmãa, en que entendia. E passou por aquel moesteiro un cavaleiro e levava ùa cinta e deu-lha porque era pera ela. E poren trobou-lhi estes cantares*”. Accesible en: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=47&tr=6&nl=0&pv=sim> [Data de consulta: 06-05-2021].





que m' assi faz andar / casad' é, ou viuv' ou solteira, / ou touquinegra, ou monja ou freira” (vv. 8-10).

En la cantiga los tres términos, “touquinegra, ou monja ou freira”, funcionan como sinónimos. Esta será además la única composición en la que aparecerán los vocábulos “touquinegra” y “monja”, ya que la voz que tendrá mayor fortuna es “freira” que tendrá otras dos apariciones. Así sucede en *Non est a de Nogueyra a freyra que m' en poder ten* (117,6) de Pedr' Eanes Solaz, composición en la que el trovador manifiesta su amor por una freira “mays non pola de Nogueyra” (v. 4). Corral (1996) considera que el texto puede ser una parodia de las cantigas de amor.

La cantiga *Lop' Anaia non se vaia* (49,4), de Fernan Soarez Quinhones, ofrece un segundo ejemplo, en el cual “freira” aparece a la par de otras denominaciones referidas al estado civil: “Se el algur acha freiras,/ ou casadas, ou solteiras” (vv. 15-16). El escarnio está dirigido al caballero Lopo Anaia, que quiere irse de Sevilla. El trovador desaconseja esa decisión pues implicaría un peligro para las mujeres que el caballero encontrase en su camino, ya que lo que este haría sería:

filha-x'as pelas carreiras,
e se queren dizer "jai!",
ata lhis faz as olheiras
ben come pres de Cambrai (vv. 17-20)

También aparecerá una freira en *Seiayi Don Belpelho en ùa sa maison* (6,9), de Alfonso López de Baian. El destinatario de la cantiga es Mendo Rodriguez de Briteitos, también trovador que acabaría de ascender en la pirámide feudal, por no defender adecuadamente la “maison/ que chaman Longos” (vv. 1-2) de propiedad familiar. El autor ridiculiza el nuevo *status* de este rico-hombre pasando revisión a sus vasallos, de origen rural y sin preparación, entre los cuales estaría “Lopo Gato, esse filho da freira” (v. 57). La forma “filho de freira” puede tener dos lecturas. La literal implicaría que, ciertamente, Lopo Gato sería hijo de una monja. La segunda opción interpretaría que el trovador estuviese haciendo alusión velada a la cobardía del vasallo, a través de la mención a la calidad contraria a la valentía: “que non á antre nós melhor lança per peideira” (v. 58).





Si atendemos a la rúbrica¹⁵ de *Natura das animalhas* (118,4) de Don Pedro de Portugal, Conde de Barcelos, habría una última cantiga que tendría como protagonistas a una freira y a un judío, referidos como la camella y el cerdo. Es inconcebible que ambos animales procreen entre sí, sería un proceso contra-natura, tan impensable como las relaciones entre una freira y un judío:

| 140

As que som, per natureza,
corpos d'ũa parecenza
juntan-s' e fazen nacença.
Esto é sa dereyteza;
mays nom cuydey en mha vida
que Camela se juntasse
con Bodalho, empenhasse,
demays seer d' el parida (vv. 17-24)

Como dejan entrever las cantigas comentadas, y a pesar de tener en cuenta que son obras de ficción, la falta de vocación de las religiosas favorecería que se desviasen de las normas que deben acatar, transgresiones de las que la propia Iglesia sería detractora. Ganan protagonismo las abadesas, que se representan como lujuriosas y promiscuas, en comparación con la aparición de monjas donde los motivos son más variados. El motivo quizás sea que las abadesas tienen una triple naturaleza que propicia los motivos de la sátira: son mujeres, religiosas y figuras que representan el poder.

Consideraciones finales

Con el análisis desarrollado a lo largo de este trabajo se intentó localizar aquellas características que definen el amplio abanico de mujeres presentes en las cantigas de escarnio, así como elaborar una tipología, a grandes rasgos, de las representadas. Por lo general, las mujeres que encontramos en los textos escarninos son mujeres de malos modales, *sanhudas*, astutas y, sobre todo, suelen definirse por su conducta sexual.

El único grupo ajeno a esta sexualización es el de las nobles y damas, categoría protagonista del género amoroso, que asume un papel pasivo. A respecto de las *amas y tecedeiras* tampoco la sexualidad es su principal característica, sino que el rasgo más destacado es su baja condición social y la imposibilidad que esta supone para ser

¹⁵La rúbrica indica: “*Esta cantiga de cima foi feita a ãa dona d'ordim, que chamavam Moor Martiins, por sobrenome Camela, e a um homem que havia nome Joam Mariz, por sobrenome Bodalho, e era tabeliom de Braga*”. Accesible en: < <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1463&pv=sim>> [Fecha de consulta: 23-05-2021].





destinataria del *fin'amors*. Por el contrario, las religiosas y, sobre todo, las soldadeiras sí se caracterizarán por su supuesta promiscuidad y excesos.

Para la interpretación de los textos, debemos tener en cuenta que estamos ante piezas de ficción y que, aunque a veces remiten a hechos reales como los raptos, no debemos considerar que estas alusiones puedan ser apreciadas como documentos históricos acerca de los grupos femeninos, pues la función más relevante de las cantigas es lúdica y de divertimento. Por otra parte, aunque el retrato social que las composiciones ofrecen esté deformado y modelado al servicio de su función, sí puede orientarnos para comprender mejor las relaciones en el mundo trovadoresco a través del diferente trato que reciben las mujeres según la tipología a la que pertenezcan. De esa forma, la ausencia de sátira a la nobleza femenina podríamos interpretarla en paralelo a la relación de mecenazgo y el destacado protagonismo de las soldadeiras por estrecha relación con los trovadores.

Bibliografía

Antologías y ediciones

CREIXELL VIDAL-QUADRAS, Ina (ed. y trad.) **De amore / Andreas Capellanus = Tratado sobre el amor**. Barcelona: El Festín de Esopo, 1985.

LOPES, Graça Videira (ed.), **Cantigas de escárnio e mal dizer dos trovadores e jograis galego-portugueses**. Lisboa: Estampa, 2002.

RODRIGUES LAPA, Manuel (ed.), **Cantigas d'escarnho e mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses**. Coimbra: Ed. J. Sa da Costa, 1965.

Estudios

BELTRÁN, Vicenç. Tipos y temas trovadorescos, XV. Johan Soares Coelho y el ama de don Denis, **Bulletin of Hispanic Studies**, Liverpool, Vol. 75, n. 1, p. 13-45, 1998.

CORRAL, Esther. **As mulleres nas cantigas medievais**: Sada: Ed. do Castro, 1996.

CORRÊIA, Ângela. O outro nome da ama. Uma polémica suscitada pelo trovador Joam Soares Coelho, **Cóloquio/Letras**, Lisboa, n. 142, p. 51-64, 1996 .

DESCHNER, Karlheinz. **Historia sexual del cristianismo**. Zaragoza: Yalde, 1993.





DUBY, Georges - PERROT, Michelle. (dir.), **Historia de las mujeres, II: La Edad Media**. Madrid: Taurus, 1992.

LABARGE, Margaret Wade. **La mujer en la Edad Media**. Madrid: Nerea, 1988.

PALLARES, María del Carmen. **A vida das mulleres na Galicia medieval (1100-1500)**. Santiago de Compostela: Biblioteca de divulgación, Universidade de Santiago de Compostela, 1993.

_____. **Historia das mulleres en Galicia. Idade Media**. Santiago de Compostela: Nigratea, 2011.

PASTOR, Reyna. Para una historia social de la mujer hispano - medieval. Problemática y puntos de vista, en **La condición de la mujer en la Edad media (Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez del 5 al 7 de noviembre de 1984)**, p. 187-214, Madrid: Casa de Velázquez, Universidad Complutense de Madrid, 1986.

PERNOUD, Régine. **La mujer en el tiempo de las catedrales**. Barcelona: Granica, 1987.

REY, Antonio. **Parodia dos estamentos sociais nas cantigas satíricas galego-portuguesas medievais, Memoria de Licenciatura inédita**. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1994.

RUBIO, Marcial. La sátira contra las monjas en la Edad Media castellana, in NASCIMENTO, Aires Augusto, RIBEIRO, Cristina Almeida (eds.) **Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval**, n. 3, p. 343-346. Lisboa: Edições Cosmos, 1993.

SANTOS, Dulce O. Amarante dos. Outros olhares sobre a jograria ibérica urbana (sécs. XIII-XIV), **História Revista**, Goiás, n. 5, p. 71-88, 2000.

SOUTO CABO, José António. Fernando Pais de Tamalhancos, trovador e cavaleiro, **Revista de Literatura Medieval**, Alcalá, n. 23, p. 231-267, 2012.

SOUZA, Risonete Batista de. A mulher nos cancioneiros medievais galego-portugueses: *Maria Pérez*, a Balteira, in MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (Org.). **Estudos Galegos 3**. Niterói: EdUFF, p. 123-131, 2002.

VIEIRA, Yara Frateschi. O escândalo das amas e tecedeiras nos cancioneiros galego-portugueses, **Cóloquio/Letras**, Lisboa, n. 76, p. 18-27, 1983.





_____ O proceso da ama, pasado e presente de uma polémica trovadoresca, in BREA, Mercedes (coord.), **Congreso Internacional "O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois"**. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004, p. 79-98.

Recursos web

| 143

Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (=MedDB), versión 2.3.3. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Acceso a través de: <<http://www.cirp.es/meddb>>

GONZÁLEZ SEOANE, Ernesto X. [dir.], *Dicionario de dicionarios do galego medieval* (ILG). Acceso a través de : <<http://sli.uvigo.es/DDGM/index.html>> (=DDGM)

LOPES, Graça Videira et al. (dir.), *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Acceso a través de: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>

