

En Doiro,
antr'o Porto e Gaia

Estudos de Literatura Medieval Ibérica



Organização

JOSÉ CARLOS RIBEIRO MIRANDA

revisão editorial

RAFAELA DA CÂMARA SILVA



estratégias criativas

PORTO

En Doiro, antr'o Porto e Gaia

Estudos de Literatura Medieval Ibérica





O VITUPERIUM FEMININO:

A CUALIFICACIÓN DE *PEIDEIRA* NAS CANTIGAS DE ESCARNIO*

ESTHER CORRAL DÍAZ

Universidade de Santiago de Compostela

esther.corral@usc.es

I. INTRODUCCIÓN: O VITUPERIO FEMININO

Vituperio e misoxinia configúranse como dous termos «negativos» estreitamente ligados e referidos á valoración persoal tomada individualmente no caso do vituperio ou de forma colectiva no caso da misoxinia. Eukene Lacarra no seu artigo sobre «Misoginia y vituperio: un camino de ida y vuelta a los maldits»¹ realiza unha magnífica introdución ao tema e caracteriza as diferenzas entre ambos conceptos. O vituperio dirixido contra unha muller expresa unha evidente «aversión ao mundo feminino», unha misoxinia, que recolle a mentalidade e ideoloxía do pensamento eclesiástico, xurídico e científico da época que marcaba unha inferioridade natural da muller respecto ao home. A expresión verbal utilizada está cargada dun léxico maldicente e está limitada exclusivamente á persoa afectada.

Por outra parte, hai que ter en conta que, se ben é certo que do vituperio se desprende un sentimento de misoxinia, o insulto pode non denotar ese sentido negativo e transmitir, en cambio, unha actividade lúdica e unha función satírica inseridas dentro do marco do «contratexto», do xogo literario que busca *delectare* e, sobre todo, facer rir, como ocorre, en realidade, co cualificación que nos ocupa. Recordemos que, como indica P. Bec:

«La plus grande aventure lyrico-érotique du Moyen Age et peut-être de tous les temps, celle des troubadours, commence par un contre-texte. Le premier des poètes

* Este traballo forma parte do proxecto de investigación *Voces de mujeres en la Edad Media: realidad y ficción (siglos XII-XIV)* (FFI2014-55628-P), financiado polo Ministerio de Economía y Competitividad.

1. Eukene Lacarra Lanz, «Misoginia y vituperio: un camino de ida y vuelta a los *maldits*», en V. Beltrán y J. Paredes (eds.), *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, Granada, Univ. de Granada, 2006, pp. 19-30.

occitanes conus, le démiurge du *trobar*, Guilhem de Peitieux [...] ne crée-t-il à la fois le *texte*, celui de l'amour épuré [...] et le *contre-texte*, gaillard et truculent, subversif et iconoclaste»².

No ámbito concreto feminino, en tanto recurso literario, funciona como un procedemento expresivo en confrontación coa *laudatio* da dama³, un campo sémico que recolle a ideoloxía cortés na que a muller representa a figura central do discurso poético como portadora das virtudes femininas máis excelsas. O código expresado a través da *fin'amor* coas súas cualificacións estéticas e valoracións é substituído e marxinado voluntariamente a favor do ámbito burlesco, da escatoloxía ou do obsceno, trazos presentes no vocábulo de *peideira*, obxecto deste estudo.

2. O *PET* NA TRADICIÓN TROBADORESCA E O SEU SIGNIFICADO

Na lírica cultivada no Noroeste da Península Ibérica o vocábulo *peideira* aparece como expresión inxuriosa dirixida a unha muller, en tres cantigas de escarnio, que comentaremos máis tarde. Este insulto deriva do verbo *peer* (< PĒDERE), que denotaba dous significados na época medieval: o propio de 'expeler gases' e o figurado de 'morrer', isto é, 'expeler a alma'⁴. En castelán tamén se rexistra esta forma léxica, segundo informa Corominas⁵.

No xogo lúdico da sátira literaria a representación do corpo ocupa un lugar destacado⁶. E, dentro das imaxes corpóreas, as alusións ás partes baixas son utilizadas nas cantigas de escarnio a miúdo como instrumentos das súas burlas. No noso caso a imprecação faise – se cabe – máis soez e escabrosa, posto que se fixa nas partes abertas cara ao mundo exterior (o ano), ao que hai que engadir o valor sémico de referencia aos olores pestilentos que o individuo desprende pola abertura máis «nefanda» do seu corpo. Corpo, partes baixas, olores pestilentos conforman un conxunto sémico con connotacións estéticas fortes, que recordan á cultura cómico-carnavalesca destacada por Bajtin na obra de Rabelais

2. Pierre Bec, *Burlesque et obscenité chez les troubadours. Le contre-texte au Moyen Age*, Paris, Stock, 1984, p. 7.

3. Giuseppe Tavani, *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia, 1988, pp. 110-114 e 194-195; e Vincenç Beltrán, *A cantiga de amor*, Vigo, Xerais, pp. 25-38.

4. Lapa sinala no glosario das cantigas de escarnio: i) «expelir gases, peidar-se», ii) «termo de gíria, para exprimir (sujamente) o acto de morrer, agonizar» (Ernesto González Seoane, coord., *Diccionario de diccionarios do galego medieval*, accesible en <http://sli.uvigo.es/DDGM/ddd_pescura.php?pescura=peer&tipo_busca=lema>, [08/12/2015].

5. Por ex. Alfonso de Villasandino no *Cancionero de Baena*: «ganar puedes la sortija/ si se gana por peer /o mentir o escarneçer: /tan vil sombra te cobija» (CORDE), en línea. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>>, [08/12/2015]. Joan Corominas e José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1983, vol. IV, pp. 458-459, s.v. *peer*.

6. Marta Madero, *Manos violentas y palabras vedadas. La injuria en Castilla y León (siglos XIII-XIV)*, Madrid, Taurus Humanidades, 1992, p. 62.

e da que se encontran múltiples representacións literarias⁷. Neste sentido a parte conclusiva do canto XXI do Inferno da *Commedia* de Dante remata cunha sucinta e bufonesca metáfora, referida ao demo Barbariccia, quen, facendo de guía dun grupo de dez figuras diabólicas escollidas por Malacoda, emite uns bufos ruidosos en forte confrontación co ton serio da obra dantesca: «Ed elli [Barbariccia] avea del cul fatto trombetta» (v. 139)⁸.

O motivo do «pet» remonta os seus antecedentes literarios á tradición clásica e posteriormente ten un grande seguimento constituíndo un dos temas recorrentes das letras universais. Na literatura grega, Aristófanes e Luciano de Samosata inclúen algunha referencia nas súas obras e, na literatura latina, Horacio e Marcial utilizan este tipo de recursos para as súas polémicas. No marco da produción medieval os *fabliaux* empregan a miúdo alusións como medio para o escarnecemento de certos personaxes, como *Le Pet au Vilain* de Rutebeuf⁹ ou *Gauteron et Marion*¹⁰. A historia literaria ulterior prosegue con certo éxito. Quevedo, na súa prosa satírico-moral dá unha boa mostra do xogo lúdico e mordaz da *ars petandi*¹¹. E o autor do libro das *Viaxes de Gulliver*, Jonathan Swift (1667-1745), demostra ser un profundo coñecedor das flatulencias ao describir as diversas formas de emisión de ventosidades no tratado de *The Benefit of Farting*¹².

7. Mijail Bajtin, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
8. Sobre os demos dantescos neste episodio *vid.* F. Saviotti, «Dante, i diavoli e l'ira di Virgilio», en *Carte Romanze* 2, 1 (2014), pp. 211-253 (pp. 231-232), en rede, <riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/.../4354>, [12/12/2015]; e Giorgio Padoan, «Demonologia», en *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, vol. II, pp. 368-374.
9. Rutebeuf, *Oeuvres complètes*, ed. M. Zink, Paris, Bordas, 1989, vol. I, pp. 59-66. O argumento versa sobre un demo que inxenuamente non sabe como os «vilains» renden a alma: considera como derradeiro suspiro o último «pet » dun home pobre («quar li maufez cuide sanz faille / que l'ame par le cul s'en aille» 'porque o diábolo é convencido que é a alma polo cu marcha', vv. 31-32) e condúceo ao inferno. A flatulencia é tan pestilente e forte que, tras un consello de demos, deciden non levar máis almas de viláns ao inferno polo mal olor que expelen («que jamás nus ame n'aport / qui de vilain sera issue: / ne puet estre qu'ele ne pue» vv. 61-62). *Vid.* Antonio Donato Sciacovelli, «Ma io non vo' fermarmi, como altri fa, tra simili lordure (Motivi scatologici nella tradizione letteraria italiana e francese)» (<http://epa.oszk.hu/02500/02582/00008/pdf/EPA02582_nuova_corvina_2000_08_086-094.pdf>), [02/09/2015], pp. 88-89.
10. Sobre a utilización do motivo do *pet* neste *fabliau*, *vid.* Maria Ana Ramos, «Vectores de circulación lingüística na poesía galego-portuguesa (A 126, B 1510)», en M. Brea e S. López Martínez-Morás (eds.), *Aproximacións ao estudo do vocabulario trobadoresco*, Santiago de Compostela, CIRPH, 2010, pp. 37-63 (pp. 51-52).
11. *Vid.*, por ex., Maria Grazia Profeti, «La obsesión anal en la poesía de Quevedo», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Venecia 1980*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 837-845, <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/07/aih_07_2_033.pdf>, [02/09/2015]; e Enrique Martínez Bogo, *Retórica y agudeza en la prosa satírico-burlesca de Quevedo*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico USC, 2010, pp. 333 e ss., [CD].
12. Jonathan Swift, *El beneficio de las ventosidades*, Madrid, Sexto Piso, 2009. Outro ensaio humorístico pseudo-médico e de contido escatolóxico de gran éxito, publicado en 1751, é *L'art de*

Na lírica occitana son célebres as referencias escatolóxicas que se rexistran en dúas composicións dialóxicas, que comparten un mesmo trobador: i) o *partimen Amics N'Arnautz, cent dompnas d'aut paratge* presenta a Arnaut Catalan e Raimon Berenguer IV de Provenza debatendo sobre

c'un *pet* fassatz que mova un tal ven
que las dompnas vadan a salvamen.
Fer l'etz o non, que saber o volria?
(vv. 6-8)¹³

ii) a tensó bilingüe –*Senher, ara ie-us veïn quer[er]* que mantén Alfonso X cun tal Arnaut (posiblemente o mesmo Arnaut Catalan) e con evidente relación coa anterior. O trobador occitano pide ao Rei na I cobra:

-Sinner, [...] us veïn quer
un don que'm donez, si vos play:
que vul vostr' almiral seer
en cela vostra mar da lay;
e sy o faz, en bona fe
c'a tota[s] las na[u]s que la son
eu les faray tal *vent* de me,
or [...] totas [...on]¹⁴.

O poeta occitano recibe do rei alfonsí o apelativo de «almirál Sison»¹⁵, en alusión á ave do mesmo nome que se caracterizaba pola emisión continua de gases anais, e repite a imaxe do barco propulsado polas ventosidades anais vista antes. O texto segue a com-

péter (trad. ao galego: *A arte de peidear. Oración en defensa do peido (Oratio pro crepitus ventris)* Lugo, A Gracia-VenaiSedicións, 2009) de Pierre-Thomas-Nicolas Hurtaut.

13. En trad. de M. de Riquer: «que os soltéis un pedo que levante tal viento que las damas vayan a salvación. ¿Os lo soltaréis o no?, que quisiera saberlo» (*Los Trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, vol. III, p. 1353 n.º 274). Texto recollido tamén en Bec, *Burlesque...*, pp. 154-156, n.º 32.
14. «Señor, [...] vengo a pedirlos/ un don que me deis, si os place:/ que quiero vuestro almirante ser/ en esa vuestra mar de lejos;/ y si lo hacéis, a fe mía/ que a todas las naves que allí están/ yo les daré tal viento de mí, / que [...] todas [...] on.» (Juan Paredes, ed. y trad., *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio. Ed. crítica, con intr., notas y glosario, en Verba*, Anexo 66 (2010), pp. 170-176, n.º 23).
15. Vid. Antoni Rossell, «Las comparaciones animales en las cántigas de escarnio galaico-portuguesas», en V. Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la A.H.L.M., Santiago de Compostela, 2-6 dic. 1985*, Barcelona, P.P.U., 1988, pp. 551-560 (pp. 552-334); Gema Vallín, «Las cantigas del Sison», en C. Alvar y J. M. Lucía Megías (eds.), *La literatura en la época de Sancho IV*, Alcalá, Univ. de Alcalá, 1996, pp. 521-530 (pp. 525-527), e Bec, *Burlesque...*, pp. 157-160.

binación rimática da I *cobla* da *cansó* *Can la frej'aura venta* de B. de Ventadorn, na que se mencionaba o tema do «vento»¹⁶.

Fóra do ámbito dos textos dialogados e referido a unha muller, como no noso caso, aparece unha «raíña de ventosidades» («dels pez soberana») nunha curiosa *cobla* que parodia a súa vez outra de contido burlesco. O autor pide nesta composición a Deus que lle conceda:

e vos dun far dui tals sobre semana
c'audan tuit cil qe vos venran veder;
e qan venra lo sendeman al ser,
ve'n posca un tal aval pel cors descendre
qe'os faza:l cul e sarar e sconscondre.
(vv. 2-6)¹⁷.

3. A FORMA *peer* NA LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA

Nas cantigas de escarnio da lírica galego-portuguesa as referencias escatolóxicas e sexuais non sorprenden. *Peer* é utilizado como motivo para mofarse nunha decena de cantigas¹⁸ formando parte do campo sémico do «obsceno». Seleccionamos dúas por ser o *leitmotif*, no que a composición fixa a atención. Ambos textos son catalogados como «prantos satíricos» e pertencen a autores que forman parte da órbita de Alfonso X. Comparthen, ademais, o personaxe obxecto da burla (un descoñecido Pero Bõo) e enunciados múltiples formados a partir do verbo *peer*.

16. Sobre esta I *cobla* tamén se constrúe a burla escatolóxica: «Quan lo petz del cul venta/ Dont Midõnz caga e vis,/Vejaire m'es qu'eu senta / Una pudor de pis / D'una orrida sangnenta / Que tot jorn m'escarnis, / Qu'es mais de petz manenta / Que de marabodís,/ E quan jatz [sus] son pis, / Plus put d'autra serpenta (Quand le pet du cul vente / D'où ma Dame chie et vesse,/ Il semble que je sente/ Une puanteur de pisse /D'une horrible (vieille) saignante /Qui est plus riche en pets/ Que de maravédís, / Et quand elle est couchée sur sa pisse, / Elle pue plus que toute autre serpente.)» (Bec, *Burlesque...*, pp. 174-175, nº 38, e acerca deste tema, pp. 157-158).

17. «Y os conceda tiraros dos durante la semana que los oigan todos los que os vayan a ver; y cuando llegue el día siguiente por la noche, uno de ellos os descienda por el cuerpo tan abajo que os haga estrechar y rajar el culo» (Riquer, *Los Trovadores...*, vol. III, p. 1710, nº 371). Tamén en Bec, *Burlesque...*, p. 166, nº 35).

18. Á parte das sinaladas no apto. 4 a propósito de *peideira* / *peideiro*, rexístranse formas de *peer* en: *À lealdade da Bezerra que pela Beira muito anda* de A. Perez Vuitoron, *Non quer'eu donzela fea* de Alfonso X, *Nengueninin, que vistes mal doente* de F. Garcia Esgaravunha, *Luzia Sánchez, jazedes en gran falba* de J. Soarez Coelho, e *Dũa cousa soo maravilhado* de P. Garcia Burgalés. Para os datos léxicos utilizamos a base de datos MedDB.2, que o CIRPH pon en rede (<<http://www.cirp.es>>, [01/09/2015]), así como a información do lema en Manuel Ferreiro (dir.), *Glosario da poesía medieval profana galego-portuguesa*, A Coruña, Univ. da Coruña, accesible en <<http://glossa.gal>>, ISSN 2386-8309, [10/12/2015]. Noutros textos explicitase o mesmo contido paródico a través de fórmulas léxicas metafóricas, p. ex., *estornudar* (*vid.* Ramos, «Vectores de circulación...»).

i) P. Garcia d'Ambroa, en *De Pero Bõo and'ora espantado*, constrúe o seu lamento irónico sobre a figura dun home morto chamado Pero Bõo¹⁹ e articula o carácter degradante arredor do dobre significado de *peer* ('expeler aires' / 'morrer'). Na I cobra relátase como un cabaleiro lle contou que no serán deixaran a Pero Boo ante a súa porta e, ao día seguinte, antes de amencer «acharon-no *peideiro*» (v. 7), isto é, morto²⁰. Na penúltima cobra, o xogo estilístico a través da iteración do verbo *peer* evidénciase pola repetición de diversas formas verbais do termo, que actúa como elemento centralizador:

Mais *peeu* ora e, a Deus loado,
dizen os omens, e dizen dereito,
que *peeu* ben, pois *peeu* en sseu leito,
pero non *peeu* bem maenfestado.
(III cobra, vv. 19-22)

Así pois, o personaxe satirizado resulta igual de noxento morto que vivo. Nos versos finais insístese na pestilencia que exhalaba: a súa muller non se podía «chegar» a el, «atam mal dizia que lhe cheirava» (v. 28), verso último que remata a composición e no que o termo «cheirava», a modo de colofón, recolle o valor sémico primario de *peer*, de forma intencionalmente expresiva.

ii) P. Garcia Burgalés, en *Dña cousa soo maravilhado*, utiliza o verbo *peer*, no seu dobre sentido, e introduce o tema do fillo no escarnio contra Pero Boo. Nos dous últimos versos de cada cobra o autor repite de forma insistente *peer* coas súas variacións morfolóxicas en estrutura paralelística:

deulh' o *peer*, e *peeu*, e ficou
seu aver todo mal desemparado.
(I, vv. 6-7)

ca *peeu* ced', e o fillo ficou,
pois que seu padre *peeu*, mal pecado
(II, vv. 13-14)

e *peeu* entramente, [e] ficou
seu fillo mal, ca ficou exerdado
(III, vv. 20-21)²¹

19. Sobre a posible identificación deste personaxe, *vid.* Simone Marcenaro (a cura di), *Pero Garcia Burgalés, Canzoniere. Poesie d'amore, d'amico e di scherno*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2012, p. 21.

20. «Se lo encontraron reventado», segundo trad. de Carlos Alvar («Las poesías de Pero Garcia d'Ambroa», en *Studi Mediolatini e Volgari*, XXXII (1986), pp. 5-112 (p. 68, comentarios sobre a c. en p. 38).

21. Seguimos ed. de Marcenaro, *Pero Garcia Burgalés*, pp. 341-342.

4. O VITUPERIO PEIDEIRA

O termo *peideira*, do que Lapa indicaba que denotaba o significado de «ordinario, reles, porco»²², documéntase en tres cantigas de escarnio referido a unha muller de condición social baixa: *Covilheira velha, se vos fezesse*, de Eanes do Coton, *Dona Ouroana, pois já besta avedes*, de J. Garcia de Guilhade, e *Maria Negra vi eu, en outro dia*, de P. Garcia Burgalés²³. Os tres textos manteñen relacións intertextuais evidentes e comparten trazos comúns diversos tanto na súa execución como na converxencia de diversos elementos textuais, como veremos a continuación.

A estas ocorrencias habería que sumar dúas máis, destinadas a un individuo masculino (un suposto *cavaleiro*) e empregadas en *Seixi Don Belpelho en ña sa maison*, de A. Lopez de Baian²⁴ e en *O demo m'ouvera o'ja levar* de Roi Queimado²⁵ como insulto claramente descortés. A célebre xesta paródica de A. Lopez de Baian critica a uns *ricos-homens*, ascendidos socialmente na corte de Alfonso III, baixo unha forma paródica que adopta trazos propios da épica francesa. Nos dous últimos versos da cantiga Baian menciona, entre os nobres que acompañaban ao protagonista Don Belpelho, sobrenome de D. Men Rodriguez de Briteiros, a un tal Lopo Gato²⁶, do que aporta un trazo caracterizador de contido pexorativo evidente no remate final ao comparalo cunha muller que expele ventosidades: «que non á antre nos que melhor lança per *peideira*» (v. 58)²⁷. Sen embargo, a lectura de Lapa é diferente na última parte do verso na súa edición emendando o texto do manuscrito: «que non á entre nós melhor lança *ponteira*» (Lapa 57, v.

22. Manuel Rodrigues Lapa (ed.), «Glossário», en *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia, 1970, p. 74, s. v. *peideiro*.

23. Habería que notar, ademais, que a forma masculina *peideiro* é empregada por P. Garcia d'Ambroa na composición vista antes (en *Pero Bão and'ora espantado*, v. 7).

24. Para este texto utilizamos a ed. de P. Lorenzo Gradín, *Don Afonso Lopez de Baian. Cantigas*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2008, nº 8, pp. 173-193. A lectura «que non há antre nós melhor lança *peideira*» fora xa proposta por Graça Videira Lopes (ed.), *Cantigas de Escárnio e Maldizer dos Trovadores e Jograís Galego-Portugueses*, Lisboa, Ed. Estampa, 2002, nº 75, pp. 108-110, e J. B. Arias Freixedo (ed.), *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*, Vigo, Ed. Xerais, 2003, nº 44, pp. 323-326.

25. Pilar Lorenzo Gradín e Simone Marcenaro (eds.), *Il canzoniere del trovatore Roi Queimado*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2010, pp. 236-247.

26. Recordemos que D. Men Rodriguez de Briteiros era un cabaleiro da baixa nobreza que proviña dunha liñaxe iniciada recentemente polo seu pai por medio do rapto dunha doncela da familia dos Maia. Sobre a posible identificación de Lopo Gato, *vid.* Lorenzo Gradín, *Don Afonso Lopez...*, p. 226.

27. *Vid.* Lorenzo Gradín, *Don Afonso Lopez...*, p. 193: «lança no designa el arma, sino que, por metonimia, refiere a aquel miserable caballero de la mesnada de los Briteiros que sólo podía jactarse de ser el mejor en la expulsión de ventosidades».

58)²⁸. De acordo con esta, o termo *ponteira* exercería a función de adxectivo cualificador de *lança* facendo referencia ao extremo fino e agudo da arma.

Relacionado co texto anterior, na cantiga de Roi Queimado citada, *peideiro* é empregado como adxacente que modifica a *coteife*, no último verso da *finda*. O tema da composición céntrase na miseria na que vive un *cavaleiro*, resaltando a súa baixa condición social na posición significativa do final do discurso mediante a denominación de *coteife peideir*, para deixar en evidencia a penuria na que subsiste, contraria á *largueza* que preconizaba a *cortezia*.

Volvendo ás cantigas que rexistran o termo *peideira*, cómpre sinalar, en primeiro lugar, que o contexto socio-cultural no que se sitúan os trobadores é común. Os tres autores escriben na corte de Alfonso X e no reino de Castela, o posible lugar de redacción destas cantigas. A cronoloxía da composición dos textos encadraríase no segundo e terceiro cuarto do século XIII (ao igual que as cantigas de A. Lopez de Baian e R. Queimado)²⁹. Os tres son, ademais, destacados cultivadores do xénero da sátira tanto desde o punto de vista da calidade e orixinalidade do seu corpus como polo número de cantigas de escarnio conservadas dentro dos cancioneiros.

Ademais, nos tres casos o personaxe obxecto da sátira é coincidente: a persoa vituperada é unha muller de condición social baixa. Coton critica a unha *covilheira* «criada», e Guilhade e Burgalés censuran dúas soldadeiras, chamadas «Dona Ouroana» e «Maria Negra».

Pasemos a analizar as tres composicións.

i) A. Eanes do Coton (en *Covilheira velha, se vos fezesse*) centra a súa burla a través da expresión *covilheira velha*, sintagma que inicia a cantiga e que se reitera nas cobras III e IV (vv. 14, 19-20 – en encabalgamento – e 22). Na cantiga realízase un:

«violento ataque a uma velha criada (espécie de camareiras), com a qual Cotom teria um contencioso, certamente relacionado com o serviço da sua *senhor*, que ela deveria contrariar. Aproveitando a ira, Cotom amaldiçoa todas a velhas em geral, numha cantiga onde abundam as expressões injuriosas»³⁰

Nesta composición, *peideira* é acompañado de dous apelativos de forte contido descortés referidos á dona criticada. Por unha parte, o cualificativo pexorativo de «velha» do v. 1 é ampliado cun modificador con connotacións sexuais no apelativo de «velha fududancua» (v. 5), de forte contido obsceno, que se repite en todas as estrofas (II: v. 12, III:17, IV:24) e que funciona en alternancia con «covilheira velha»: *covilheira*

28. Lapa, *Cantigas de Escarnho...*, nº 57, pp. 110-115. Lectura adoptada por C. Alvar e V. Beltrán, *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra, 1985, nº VI, pp. 110-115.

29. António Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibrí, 1994, pp. 306, 362 e 415.

30. Videira Lopes, *Cantigas de Escárnio...*, p. 99. Lapa define *covilheira* como «criada de confianza, camareira» (Videira Lopes, «Glossário», pp. 28-29).

no primeiro hemistiquio do verso e na primeira parte da cobra (salvo cando forma parte dun forte encabalgamento – vv. 19–20 –), e *velba fududancua* na parte final do verso, en rima, e na segunda parte da estrofa. A cantiga remata, a modo de colófon, cun enunciado «trimembre» que ocupa todo o verso final da cantiga e que recolle os vitupé-reos referidos á criada ao longo de toda a composición nun só sintagma de forte carga degradante: «velha fududancua peideira». A función maldicente dos tres vocábulos é evidente e visible na posición significativa de verso final e de rima de *covilheira* (v. 19) e *peideira* (v. 24).

Por outra parte, a asociación de *peido* e *coito* non era estraña como «manifestação de prazer sexual» no mundo medieval³¹. O protagonista masculino da cantiga *Luzia Sanchez, jazedes en gran falha* de J. Soares Coelho proclama á soldadeira que «pois eu *foder* non posso, *peer-vos-ia*» (v. 10), enunciado no que a unidade lexical de *foder* está asociada a *peer*. O termo *fududancua* forma parte dos denominados «compostos prepositivos», con base FUTERE, e do que Lapa sinala que era «muito conhecido dos documentos legais que o sujeitavam a penalidades»³². Era tamén un insulto frecuente en castelán (documentado en foros do s. XIII *fodidenculo*, *fududinculo*)³³ e nas cantigas de escarnio sempre aparece asociado a *velba*. Un exemplo coñecido de contra-texto feminino é a apóstrofe *velba fududancua* dunha cantiga de Alfonso X, dirixida á soldadeira Sancha Anes e traducida na edición da cantiga de Paredes como «vieja sodomita»³⁴. Buralés, na cantiga que analizamos a continuación, volve a empregar *fududancua* e *peideira* para o seu vituperio.

ii) P. García Buralés mófase da soldadeira María Negra en tres cantigas de escarnio³⁵. A composición *María Negra vi eu noutro dia* artículase a través dunha estrutura dialóxica, na que o trovador pregunta supostamente á soldadeira sobre a orixe do seu nome. O termo *peideira* forma parte da argumentación da *interpretatio nominis*³⁶ que pretende aclarar o alcume (apelido) de *Negra* da soldadeira e, como no caso anterior, *peideira* é un termo rimante e remata a composición. A interpretación do nome é realizada, como cabía esperar, en clave satírica utilizando o procedemento dunha *equivocatio* onomástica de contido obsceno: *Negra* faría referencia, segundo Buralés, a «aqueste sinal» con que

31. Ramos, «Vectores de circulación...», p. 52.

32. Lapa, *Cantigas de Escárnio...*, p. 53.

33. Corominas e Pascual, *Diccionario crítico...*, vol. III, s.v. *foder*. Vid. J. L. Blanco Valdés, «Palabras compostas en galego-portugués», en *Verba*, 12 (1985), pp. 199-252 (pp. 229-230); Marcenaro, *Coton*, p. 107.

34. Vid. Paredes, *El cancionero profano...*, p. 89. Trátase da cantiga *Achei Sancha Anes encavalgada*, na que aparece a soldadeira atravesando as rúas como unha «mostea» «fardo de palla» (Videira Lopes, *Cantigas de Escárnio...*, p. 47).

35. Ademais das dúas cantigas citadas neste apartado (*María Negra vi eu noutro dia* e *Dona María Negra ben talhada*), tamén *María Negra, desventurada*.

36. O recurso da *interpretatio nominis* é utilizado en *María do Grave, grav' é de saber* de J. Soares Coelho, na que se xoga tamén en clave obscena co significado de *grave*.

naceu (v. 6). Na parte que ocupa a «coda» das cobras o trobador fíxase no significado da suposta marca a través de xogos lexicais alusivos a súas partes sexuais e explicitados a través de analoxías: «... negro come ùa caldeira» na I cobra (v. 7), «é negro ben come ùa carvon / e cabeludo arredor da caldeira» na II (vv. 13-14)³⁷, na III «... chus negr' é ca pez / e ten sedas de que faran peneira», e na IV e última cobra o texto conclúe cunha aseveración aínda máis insultante, da que forma parte *peideira*:

E disse m' ela: «Per este sinal
nom' ei de Negra, e muit' outro mal;
ei per i, [e mal]preço de *peideira*!»
(vv. 26-28)³⁸

Cómpre sinalar que a expresión «preço de» é empregada no xénero satírico co valor de 'fama de'³⁹, polo que podería interpretarse aquí co significado de 'fama de muller de mala vida'.

Burgalés, en *Dona Maria Negra ben talhada*, volve a mofarse desta Maria Negra a quen se dirixe co tratamento irónico de «Dona» e utilizará curiosamente parte das locucións expresivas empregadas na anterior composición, como o elemento escatolóxico «Pois m' eu [tanto] por vós de peidos vazo,» (v. 16)⁴⁰.

iii) O cancionero conservado de Guilhade é dos máis importantes da lírica galego-portuguesa atendendo á variedade de xéneros das composicións (54 c. distribuídas en c. de amor, de amigo, de escarnio e *tenções*) e ao dominio da poética (recordemos a alusión a «os olhos verdes que eu vi» – v. 5 e ref. – en *Amigos, non poss'eu negar*). Neste contexto hai que entender a cantiga de escarnio *Dona Ouroana, pois já besta avedes* de J. Garcia de Guilhade, que presenta unha interpretación difícil polo dobre sentido dalgunhas das expresións, de forte efecto obsceno.

A soldadeira Ouroana, que recibe o irónico tratamento de «Dona», ao igual que a cantiga anterior de Burgalés, é aconsellada por Guilhade sobre como comportarse coa «besta» que «já» ten (v. 1), en tanto que é unha «fraquelinha molher / e ja mais cavalgar non podedes» (vv. 2-3). O trobador recoméndalle na I cobra: «mandade sempre a best'

37. A «caldeira» é identificada por Lapa como o órgano sexual feminino («mancha cabeluda negra que tinha em volta do sexo»); e por Marcenaro, en cambio, como «l'orifizio anale» (*Pero Garcia Burgalés*, p. 393).

38. A hipometría do verso é resolta de diferente xeito noutras eds.: Videira Lopes propón: «..., [ca hei] preço de *peideira*» (*Cantigas de Escárnio...*, p. 414).

39. Estevan da Guarda, en *Se vós, Don Foão, dizedes* menciona «... pois que vos dan / gran preço d'ome de bon sen» (vv. 21-22). En *Don Foão, que eu sei que á preço de livão* de A. Mendiz de Besteiros o mesmo incipit introduce o sintagma «preço de livão» (v. 1) e logo en función paralelística no v. 1 da II cobra «preço de ligeiro» (v. 6).

40. «¡Y yo me he peído tanto por vós, cuando nos pusimos de acuerdo», trad. de Alvar e Beltrán, *Antología...*, p. 207. A rima en -azo dos vv. 16 e 17 é un *unicum* da lírica galego-portuguesa (Marcenaro, *Pero Garcia Burgalés*, p. 400).

achegar a un caralho, de que cavalguedes» (vv. 5-6). E máis tarde, na II cobra, suxírelle que debe coidar ben a *besta*, «pois pola *besta* sodes soldadeira» e o que é máis importante: «e punhade sempr' ena guarecer,/ de ca en talho sodes *peideira*», isto é, é unha soldadeira que polo aspecto parece unha *peideira*, vocábulo que aquí podería interpretarse como expresión dunha categoría inferior (recordemos que no v. 2 se dicía que era «fraquelinha molher» v. 2). Neste sentido, Arias Freixedo traduce o verso como «pois tedes aspecto de muller fraca»⁴¹, aínda que, na nosa opinión, o elemento escatolóxico está presente e non debe obviarse, polo que debería entenderse como 'tedes aspecto de muller fraca e porca'⁴². O significado de *talho* é posto en cuestión por parte de Nobiling, na edición de Guilhade apuntando con interrogantes a «costume? ou fama?» (polo tanto co mesmo significado do sintagma *preço de* utilizado por Burgalés), mentres que para Lapa, en cambio, indicaría «compleição, forma corporal»⁴³. Parece daquela que *talho de peideira* se referiría á aparencia feminina, ao seu aspecto descoidado, sucio e incluso 'cheirento'.

O vituperio feminino que se desenvolve ao longo da composición continúa na III cobra cando Guilhade, na mesma posición de rima e última do verso da cobra como na expresión anterior, sinala que pola *besta* terá «onra doutra puta fududancua» (v. 21), un colofón denigrante, irónico e burlesco que pecha os insultos que recibe a Dona Ouroana. Nótese que se volve a recoller o adxectivo *fududancua*, visto en Coton, acompañado de *puta*, termo que non se documenta a miúdo no corpus escarnino en contra do que puidera parecer⁴⁴.

O xogo da *equivocatio* coa que Guilhade constrúe o texto acumula significados múltiples en numerosos termos e locucións. Un dos máis relevantes céntrase arredor de *besta*, un substantivo que podería interpretarse como «montura», «muller», e incluso como expresión metonímica do seu sexo (esta última significación apuntada por Arias

41. Xose Bieito Arias Freixedo, *Antoloxía da poesía obscena*, Santiago de Compostela, Ed. Positivas, 1993, p. 95. F. Bastos de Moraes Maddaluno argüe que «D. Ouroana é unha muller aparentemente fraca a quen o trobador, de forma obscena, dá consellos sobre o mellor modo de cabalgar unha "franquelinha" muller de distinguirse doutras prostitutas vulgares» («Escarnhos e maldizeres galego-portugueses: Guilhade», en *Actas das II Xornadas UFF de Cultura Galega, 16-19 maio 1994*, Niterói, Univ. Federal Fluminense, Xunta de Galicia, 1995, pp. 251-256 (p. 254).

42. Videira Lopes aclara o significado deste verso nesta liña de interpretación: «e esforçai-vos por tratar ben do animal, porque tendes aspecto de muller fraquinha, claro que *peideira* ten igualmente o sentido pejorativo de "reles, ordinária"» (*Cantigas de Escárnio...*, p. 216).

43. Oskar Nobiling, *As cantigas de J. Garcia de Gbilhade e estudo dispersos*, ed. Y. Frateschi Vieira, Niterói, EdUFF, 2007 (antes en *Romanische Forschungen*, 25 (1908), pp. 641-719), p. 127; Lapa, «Glossário», p. 101, s. v. *talho*.

44. Referido á protagonista do cantar, só aparece noutras dúas composicións: *Meus amigos, tan desaventurado*, de P. Amigo de Sevilha, e *Se eu no mundo fiz algum cantar*, de P. Garcia d'Amroa.

Freixedo). Na *finda* o sentido lésbico móstrase evidente, segundo diversos autores: o autor recomenda no verso final «ficar / ant' en mûacho novo ca en mûa» (vv. 23-24)⁴⁵.

Desde o punto de vista formal, hai que sinalar que o termo *peideira* ocupa sempre a posición de rimante e en dúas cantigas o termo é destacado, ademais, pois é emprazado como colofón da composición; rímicamente a súa terminación bisílaba en *-eira* ofrece diferentes e múltiples combinacións aos trobadores facilitando a súa inclusión en posición de rima, tal e como acontece⁴⁶. Polo tanto, o seu contido satírico, portador de connotacións fortemente maldicentes, garda relación estreita coa posición destacada do termo na estrutura formal das composicións, incluso coa cadea fónica da palabra, con sons abruptos, como as consoantes oclusivas «p» e «d».

* * *

En resume, as tres cantigas de Buralés, Coton e Guilhade que inclúen *peideira* manteñen relacións intertextuais evidentes, pois comparten características rimáticas, lexicais e incluso de contido; polo tanto, é evidente que participan dun mesmo marco literario. Trátase dunha inxuria degradante cunha funcionalidade destacable, desde os puntos de vista formal e conceptual, na articulación argumentativa da composición. O personaxe destinatario deste vituperio toma como referencia sempre a mulleres de condición social baixa e ao ámbito das «soldadeiras». Ademais, as protagonistas reciben o apelativo de *vellas* (ou de aparencia fráxil) e *fududancuas*, cualificativo que reforza o contido sexual do insulto, ao igual que *puta*, co que aparece tamén asociado.

Peideira defínese pois como unha cualificación inxuriosa que se insire nos rexistros paródico, burlesco e humorístico, e que expresa unha forte significación escatolóxica e obscena. Cabe preguntarse se este vituperio, que podemos clasificar como soez, reflicte misoxinia. Pensamos que debe interpretarse máis como un xogo lúdico, no contexto do contra-texto, moi frecuente no cancionero escarnino relacionado co mundo carnavalesco e coa cultura cómica que buscaba facer rir e a gargallada fácil. Neste sentido, a

45. Apuntan este significado, entre outros, Carlos Martínez Pereiro, *Natura das animalhas. Bestiario medieval da lírica galego-portuguesa*, Vigo, A Nosa Terra, 1996, pp. 128-130; e Rafael Mérida Jiménez, «La representación de la sexualidad femenina en un poema arábigo-andaluz y en cuatro cantigas de escarnio gallego-portuguesas», en *Revista de Poética Medieval*, 1 (1997), pp. 193-204 (pp. 201-202). Os tres últimos versos, segundo Mérida, mostran a «pista» do tema: «Si entendiéramos que el sentido del consejo final fuera una recomendación de que la soldadera cabalgue en caballo o macho nuevo («macho novo»), antes que en mula («ma»), la alusión lésbica adquiriría significado» (p. 202).

46. José Martín Montero Santalla aporta o dato de 61 ocorrencias desta rima paroxítona no corpus da lírica profana (*As Rimas da poesía trovadoresca galego-portuguesa: catálogo e análise*, Tese de Doutoramento inédita, A Coruña, Univ. da Coruña, t. II, p. 1056). Os autores que a empregan son coñecidos nos cancioneros e pertencen na súa maioría ao círculo de Alfonso X (o mesmo rei, Coton, Buralés, Pero da Ponte, Baveca, Ribela, Guilhade, Esgaravunha, P. Amigo, Eanes Solaz), aínda que tamén a recollen autores posteriores (Airas Nunez, Esquíó).

referencia ás partes baixas do corpo mesturada coas alusións escatolóxicas e sexuais era un recurso eficaz para atraer a atención do público.

Concluimos cunhas palabras de L. Rossi, quen sinala a propósito da decodificación da inversión paródica:

«Le canon des notions s'attachant au concept de renversement parodique est copieux: détachement, recul, dérision, moquerie, détournement, inversion, décalage, contradiction, etc. S'y ajoutent les procédés de l'ironie, de l'humour, du comique, de la satire et du pastiche»⁴⁷.

47. Luciano Rossi, «Le problème du renversement parodique», en J. Bartuschat et C. Cardelle de Hartmann (eds.), *Formes et fonctions de la parodie dans les littératures médiévales*, Firenze, Ed. del Galluzzo, 2013, pp. 213-231 (p. 214).