

A REPRESENTACIÓN DAS SOLDADEIRAS NAS CANTIGAS DE ESCARNIO GALEGO-PORTUGUESAS E NA CULTURA VISUAL ROMÁNICA*

TANIA VÁZQUEZ GARCÍA
Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades
Universidade de Santiago de Compostela
ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-0446-0747>

* As indagacións sobre este tema iniciáronse no Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento no marco dunha bolsa JAE INTRO CSIC 2016 titorizada polo Dr. Eduardo Pardo de Guevara y Valdés. Este traballo intégrase no Proxecto FFI2014-55628-P, titulado “Voces de mujeres en la Edad Media: realidad y ficción (siglos XII-XIV)”, titorizada pola Dra. Esther Corral Díaz e financiado polo Ministerio de Economía e Competitividade. Agradezo o apoio e as lecturas atentas e suxerentes de Esther Corral, Miguel García-Fernández e Rocío Sánchez Ameijeiras.

Copyright: © 2018 CSIC. La edición electrónica de esta revista se distribuye bajo los términos de una licencia de uso y distribución *Creative Commons* Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

Cómo citar/Citation: Tania VÁZQUEZ GARCÍA, “A representación das soldadeiras nas cantigas de escarnio galego-portuguesas e na cultura visual románica”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 65, núm. 131 (2018), págs. 107-131, <https://doi.org/10.3989/ceg.2018.131.04>

A REPRESENTACIÓN DAS SOLDADÉIRAS NAS CANTIGAS DE ESCARNIO GALEGO-PORTUGUESAS E NA ARTE ROMÁNICA GALEGA

RESUMO

As soldadeiras foron personaxes femininas que tradicionalmente se consideraron acompañantes dos trovadores e xograres na súa *performance*. Nas cantigas de escarnio son comúns as mofas a estas mulleres, ridiculizadas polos seus gustos desmedidos polo xogo e a luxuria, de modo que nos estudos literarios se tenderon a asimilar coas prostitutas. O obxectivo é realizar unha investigación interdisciplinar, na que están presentes a análise literaria e artística a partir do estudo da *descriptio* física e moral que se realiza exclusivamente daquelas mulleres que foron denominadas como “soldadeiras” nas cantigas, así como da súa representación na arte románica galega. Se ben a caracterización literaria reflicte unha visión negativa destas figuras, a posición privilexiada que adquire a súa figuración nos tímpanos dalgúñas igrexas, como a de San Miguel do Monte (Chantada, Lugo) ou Santa María de Ucelle (Coles, Ourense), confirma que as lecturas literais das cantigas de escarnio non poden ser sostidas, pois a súa finalidade era buscar o riso do auditorio mediante a presentación grotesca da sociedade do momento.

PALABRAS CLAVE: cantigas de escarnio, *descriptio*, representación artística, soldadeiras.

LA REPRESENTACIÓN DE LAS SOLDADÉIRAS EN LAS CANTIGAS DE ESCARNIO Y EN EL ARTE ROMÁNICO GALLEGO

RESUMEN

Las *soldadeiras* fueron personajes femeninos que tradicionalmente se consideraron acompañantes de los trovadores y juglares en su *performance*. En las cantigas de escarnio son frecuentes las burlas de estas mujeres, ridiculizadas por sus gustos desmedidos por el juego y la lujuria, de modo que en los estudios literarios se asimilaron con las prostitutas. El objetivo es realizar una investigación interdisciplinar, en la que están presentes el análisis literario y artístico a partir del estudio de la *descriptio* física y moral que se realiza exclusivamente de aquellas mujeres que fueron denominadas como “soldadeiras” en las cantigas, así como de su representación en el arte románico gallego. Si bien la caracterización literaria refleja una visión negativa de estas figuras, la posición privilegiada que adquiere su figuración en los tímpanos de algunas iglesias, como la de San Miguel del Monte (Chantada, Lugo) o Santa María de Ucelle (Coles, Ourense), confirma que las lecturas literales de las cantigas de escarnio no pueden ser sustentadas, pues su finalidad era buscar la risa del auditorio mediante la presentación grotesca de la sociedad del momento.

PALABRAS CLAVE: cantigas de escarnio, *descriptio*, representación artística, *soldadeiras*.

THE SOLDADÉIRAS REPRESENTATION IN THE GALICIAN-PORTUGUESE CANTIGAS DE ESCARNIO AND IN THE ROMANIC GALICIAN ART

ABSTRACT

The *soldadeiras* were female characters that were traditionally considered as companions of troubadours and minstrels during their performance. The mockeries of these women are a commonplace in the *cantigas de escarnio*. They are ridiculed by having an excessive tendency towards game and lust, so in literary studies they were prone to be assimilated to prostitutes. The aim of this project is to carry out an interdisciplinary research that involves a literary and artistic analysis. It consists on the study of both moral and physical *descriptio* exclusively made of the so-called “soldadeiras” in the *cantigas*, as well as the representation of these women in the Galician Romanesque art. Although the literary characterization reflects a negative vision of these figures, the privileged position of their representations in the tympanums of some churches, such as San Miguel do Monte (Chantada, Lugo) or Santa María de Ucelle (Coles, Ourense), confirms that the literary interpretations of the *cantigas de escarnio* cannot be maintained, since their purpose was to make the audience laugh through a grotesque representation of the society of the time.

KEY WORDS: *cantigas de escarnio*, description, artistic representation, *soldadeiras*.

As cantigas de escarnio consideráronse tradicionalmente un documento de grande interese para coñecer a sociedade de entre finais do século XII e mediados do século XIV. A pesar de que non negamos que se trata dunha fonte que debemos ter en consideración para achegarnos con maior rigor á vida cotiá, aos vicios e costumes da sociedade medieval do noroeste peninsular durante a Baixa Idade Media, as lecturas literais que delas se realizaron deben ser cuestionadas, pois, ao igual que as cantigas de amor e de amigo, son ficcións literarias que se conforman seguindo uns determinados temas e motivos sen necesidade de que reflictan de forma precisa a realidade social do momento nin experiencias propias dos seus autores. Nesta contribución prestaremos atención á representación das soldadeiras, artistas que foron definidas pola crítica literaria como figuras que acompañaban aos xogares e trovadores nas representacións con danzas, música e cantos e que foron especialmente ridiculizadas e vilipendiadas nas cantigas de escarnio galego-portuguesas polos seus supostos desexos sexuais desmesurados.

A identificación destas protagonistas nas coleccións diplomáticas permitiríanos establecer unha filiación histórica e xenealóxica concreta, coñecer as viaxes destas personaxes itinerantes e as súas posesións, pero este labor vese dificultado polo androcentrismo das fontes e tamén pola limitada presenza das mulleres que pertencen aos estratos máis humildes da sociedade, como parece que foron as soldadeiras, a xulgar pola retribución que recibían da “soldada” que lles dá nome e que posiblemente se refira, máis que a un salario, a un pagamento material, comparable ao que lles ofrecían aos xogares polos seus servizos. Así mesmo, esta tarefa vese impedida tamén polo anonimato no que quedan moitas figuras nas cantigas a partir das fórmulas de cortesía, polo emprego de nomes moi comúns na época por parte dos trovadores para referirse a elas e tamén polo uso de alcumes que complican a investigación arredor destas mulleres. Ademais, a descrición que delas se realiza está caracterizada por datos vagos, xenéricos e imprecisos que se serven dos tópicos do momento cos que se oculta a súa identidade.

Ante estes inconvenientes, o noso obxectivo será realizar un estudo da representación que se advirte das soldadeiras tanto nas cantigas de escarnio como na arte románica galega, especialmente, en tímpanos, ménsulas e canzorros, coa finalidade de coñecer mellor estas artistas e dilucidar cal sería a consideración que sobre elas tiña a sociedade medieval. Para isto empregaremos unha metodoloxía interdisciplinar, posto que cremos que os estudos transversais poden axudar a contrastar, confirmar ou refutar as descrições e consideracións negativas que se teñen sostido sobre estas protagonistas nas investigacións literarias.

1. AS SOLDADERAS NAS CANTIGAS DE ESCARNIO

A figura das soldadeiras nas cantigas de escarnio galego-portuguesas tendeu a relacionar coa das prostitutas en virtude de xeneralizacións nas que moitas veces se advirte a confusión entre as mulleres que “venden” a súa arte e aquelas que utilizan o seu corpo para obter unha recompensa económica¹. Con todo, a equiparación que delas se realiza coas meretrices non é necesaria para caracterizar estas mulleres que amenizaban a *performance* dos trovadores e dos xogres, senón que se trata dunha asociación tópica e recorrente da muller coa luxuria e co pecado que se mantén en distintas fontes medievais, xa sexan literarias, documentais (relixiosas e xurídicas) ou iconográficas. A pesar de que as soldadeiras aparecen ridiculizadas polos seus comportamentos totalmente contrarios aos do ideal cortés, se desexamos obter un retrato fiel aos textos destas protagonistas, non podemos ampliar este tipo literario a aquelas mulleres anónimas, ou ben de nome coñecido, pero cuxos datos identificativos non nos permiten realizar unha adscrición a unha clase determinada. Sería máis preciso, en cambio, recoñecer nestas conductas os recursos literarios do “jugar de palabras”² e da ironía para ridiculizar a unhas mulleres que desexaban acceder ao mundo da cultura e da representación. Fixaremos entón a nosa atención nas figuras identificadas explicitamente como soldadeiras nalgunha composición a pesar de que esta mención non estea presente en todos os textos. Neste sentido, María Pérez pode aparecer mencionada alternativamente a partir do nome³, do

¹ As cantigas serán citadas polos códigos numéricos da *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB3)*, dirs. Mercedes Brea e Pilar Lorenzo, CRPIH, dispoñible en <<http://www.cirp.es/>>. Nesta base de datos está especificada a edición de referencia seguida en cada un dos textos.

² Sobre esta denominación, cfr. *Las Siete Partidas*, Título IX, lei XXIX, *Partida II* (REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA (ed.), *Las Siete Partidas del Rey Don Alfonso el Sabio: cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*, vol. II, Madrid, Imprenta Real, 1807, pág. 85, [dispoñible en: <googl/tXKwB6>]).

³ Cfr. María Pérez en 50,2, v. 1; 81,15, vv. 2, 5, 8; 116,14, v. 6; 120,20, v. 1 e 131,4, v. 1. Téñanse en conta, non obstante, as hipóteses que presentaron algúns críticos sobre se existiron unha ou dúas figuras que compartiron o nome de María Pérez (véxase ao respecto, Carlos ALVAR, “María Pérez, Balteira”, *Archivo de filología aragonesa*, 36-37 (1985), págs. 11-40).

pseudónimo⁴ ou ben da combinación de ambos os dous⁵, en virtude da asociación que estas denominacións reciben nas cantigas *Maria Pérez se maenfestou* (50,2) e *Maria Balteyra que se quería* (116,14), pero non desconfiamos da súa condición de soldadeira, posto que así aparece aludida no texto *Pero Ordónhez, torp' e desenbrado* (116,26). Con todo, no corpus seleccionado para este traballo non incluímos as composicións relacionadas con María Leve, porque consideramos que a xustificación de Lapa⁶ coa que intenta probar que María Balteira e María Leve son a mesma figura a partir da colocación sucesiva nos cancioneros dos textos nos que aparecen mencionadas estas mulleres non se sostén, xa que un nome tan común na época como é “María” non nos obriga a compartir tal filiación⁷. Polo tanto, máis alá deste dato, o corpus no que aparecen algunhas figuras femininas que foron denominadas soldadeiras de forma directa polos seus autores ascende a dezaseis composicións⁸.

Aínda que non negamos que estes textos ofrecen datos e precisións sobre hábitos da vida cotiá das mulleres daquel tempo, a súa finalidade principal era divertir ao público mediante a presentación deformada da sociedade, recurso que dificulta e cuestiona a elaboración dunha descrición fiel á realidade do momento. Para lograr este obxectivo, os autores serviríanse dos tópicos e motivos que conformaban o universo paródico do contexto no que se compuxeron. Neste sentido, é complexo xulgar con criterios actuais a sátira medieval, como o é tamén saber distinguir os feitos reais relatados nos textos daqueles que pretenden ser fidedignos, a pesar de ser ficticios, e que os autores os empregarían como invectivas veladas *ad personam* con sentidos encubertos (ou ben directas, que o auditorio sabería descifrar

⁴ Cfr. Balteira en 18,21, v. 1; 50,2, v. 25; 126,7, v. 1; 154,5, vv. 4 e 9 e 154,8, vv. 5, 16, 31 e 34.

⁵ Cfr. María Balteira en 64,21, vv. 6, 12, 18; 116,14, v. 1; 116,26, v. 3; 125,19, v. 1 e 126,9, v. 4. Non temos en conta a cantiga 18,23, cuxo *incipit*, a pesar de non conservarse en B, único testemuño que transmite o texto, foi emendado por Lapa e corroborado por Lopes (Graça Videira LOPES (ed. e coord.), *Cantigas medievais galego-portuguesas: corpus integral profano*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, IEM, CESEM, 2016, vol. I, páxs. 87-88) como *Maria Pérez vi muit' assanhada*, debido ás mencións que contén a composición a Pero d' Ambroa, un xograr que nas cantigas 126,7 e 126,9 se relaciona con esta figura. Tal e como tamén constatou Paredes, esta proposta é arriscada, xa que non existen probas documentais que nos permitan reconstruír o *incipit*. Vid. Juan PAREDES (ed.), *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2010, páxs. 167-168.

⁶ Manuel Rodríguez LAPA (ed.), *Cantigas d'escarnho e de mal dizer*, Vigo, Galaxia, 1970, páxs. 165-166.

⁷ Repárese na proximidade de personaxes femininos co nome “María” que protagonizan as cantigas satíricas, tales como María do Grave (cfr. 79,34), María García (cfr. 2,8), María Leve (cfr. 81,2; 81,4; 81,10) e María Negra (cfr. 125,9; 125,20; 125,21).

⁸ As dezaseis cantigas estudadas son: 18,20; 18,21; 50,2; 64,11; 64,21; 70,16; 81,15; 116,14; 116,26; 120,20; 125,19; 126,7; 126,9; 131,4; 154,5 e 154,8 (texto dialogado, tamén referenciado como 116,24). Contrástese este dato coas corenta e tres cantigas contabilizadas por G. V. Lopes (Graça Videira LOPES, *A sátira nos cancioneros medievais galego-portugueses*, Lisboa, Estampa, 1998, pág. 239), posto que a autora fai extensible o termo *soldadeiras* a todas aquelas mulleres ridiculizadas pola promiscuidade, independentemente de que fosen ou non denominadas como tales.

e entender). Desta forma, cremos que non sempre se deben interpretar as críticas das cantigas como un documento de ataque a unha determinada persoa, senón que é posible que o autor estivese facendo uso da ironía, dun xogo de palabras ou de contrarios⁹ para lograr un divertimento cortés, pois o público coñecería de primeira man a excelencia da destinataria e a inxuria estaba penada por lei¹⁰.

Este recurso non debería entenderse como algo estraño e singular, xa que os xogares que desexaban iniciarse na arte da composición tamén foron obxecto de sátira por parte dos trobadores que entendían que a versificación debería estar restrinxida a persoas de condición social alta. Recórdese neste sentido o vituperio de Afonso X *Pero da Pont' á feito gran pecado* (18,33), no que o rei acusa a Pero da Ponte de roubarlle os cantares a Afons'Eanes do Coton. Polo tanto, cremos que a lectura xocosa deste texto e das cantigas das soldadeiras deben sobrepoñerse ás interpretacións literais das mesmas. De igual forma que os xogares, as soldadeiras son branco fácil das críticas e van ser maioritariamente ridiculizadas por personaxes de condición social superior, ligados coa corte afonsí, que posiblemente non visen con bos ollos o acceso da muller á *performance* dos textos medievais e, quizais, mesmo á improvisación durante as representacións. Ademais do rei Sabio (18,20; 18,21), tamén participan nas sátiras o nobre Fernan Velho (50,2), cabaleiros (Johan Garcia de Guilhade, 70,16; Johan Vasquiz de Talaveira, 81,15 e Vasco Perez Pardal, 154,5; 154,8), clérigos (Pedr'Amigo de Sevilla, 116,14; 116,26; 154,8), trobadores (Pero Garcia Buralês, 125,19 e Pero

⁹ Véxase ao respecto Elvira FIDALGO, “La sutil red de la ironía en las cantigas de escarnio gallego-portuguesas”, en Constance Carta, Sarah Finci e Dora Mancheva (eds.), *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia. Homenaje a Carlos Alvar*, vol. I, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, páx. 613, especialmente; Jesús MONTAÑA MARTÍNEZ, “Carácter lúdico de la literatura medieval. (A propósito del ‘jugar de palabra’. Partida Segunda, tít. IX, ley XXIX)”, en Concepción Argente del Castillo, Agustín de la Granja et al. (eds.), *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, vol. II, Granada, Universidad, 1989, páxs. 431-442; Paulo Roberto SODRÉ, “O nome de donas e soldadeiras nas cantigas satíricas de Afonso X”, *Convergência Lusíada*, 27 (2012), páx. 90; Paulo Roberto SODRÉ, “‘Ao daian de Cález eu achei’, de Afonso X: Um deão leitor de arte amadora”, *Revista Diálogos Medieterrânicos*, 4 (2013), páxs. 116-130 e Paulo Roberto SODRÉ, “Em nome do riso: os trovadores galego-portugueses e a sátira em jogo”, *Revista Signum*, 14 (2) (2013), páx. 25.

¹⁰ Véxase Título IX da lei XXX da *Partida II* pola que se prohibe inxuriar a persoas que estivesen na corte no momento da festa (cfr. REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, *Las Siete Partidas...*, vol. II, páxs. 85-86 [disponible en: <goo.gl/tXKwB6>]). O delito de impropio a partir de composicións era castigado tamén na *Partida VII*, título XXXI, lei III, na que se condena “denostar por palabra” e por “malas cántigas ó malos dictados, ó en las otras escripturas semejantes destas que los homes facen unos contra otros de que les nasce deshonra ó daño” (REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, *Las Siete Partidas...*, vol. III, páx. 709). Neste sentido, a pesar de que recoñecemos o noso escepticismo a considerar as *Partidas* de Afonso X como un código legal rixido e de obrigado cumprimento, posto que na súa orixe son adaptacións e traducións de leis foráneas que non chegaron a ter sempre unha repercusión lexislativa real e efectiva, cremos que é interesante analizar a consideración que nelas se transmite arredor da *performance*. Sobre as inxurias, véxase: Marta MADERO, *Manos violentas, palabras vedadas: la injuria en Castilla y León (siglos XIII-XV)*, Madrid, Taurus, 1992.

Mafaldo, 131,4) e algúns xograres (Johan Baveca, 64,11; 64,21, Pero da Ponte, 120,20 e Pero d'Ambroa, 126,7; 126,9).

A súa identidade e identificación

Nalguhas cantigas, semella que as protagonistas dos textos nos que se recorre ao tópico da *denigratio mulieris* puideron ser personaxes reais capaces de ser identificadas polo auditorio, xa que ás veces se descobre a súa identidade (cfr. Ouroana, 70,16 e María Pérez, alcumada a Balteira¹¹) nunha posición moi marcada, como é a do inicio do *incipit* (cfr. 50,2; 70,16; 116,14; 120,20; 125,19; 126,7; 131,4), os primeiros versos (cfr. 81,15; 116,26; 154,5; 154,8), ou en posición de rima no refrán (cfr. 64,21) ou no verso inicial (cfr. 18,21). Tal e como apunta Sodr : “a presenza do nome indicaria que, justamente por serem nomeados, os visados da sátira n  teriam necessariamente aquelas m culas segundo a moral da época, e rir m do equívoco verbal”¹². Os textos estudados contrastan así co anonimato que caracteriza as composicións dos xéneros amorosos nos que non se co n cia a identidade das damas, porque era requisito indispensable gardar o *celar*.

Na maioría de composicións, non obstante, as designacións que recibiron as soldadeiras nas cantigas foron bastante vagas, pois o termo “soldadeira” aparece s  mencionado nunha ocasión en catro cantigas (cfr. 18,20, v. 2; 64,11, v. 1; 70,16, v. 11 e 116,26, v. 10), pero é interesante destacar que en tres aparece en posición de rima, un lugar destacado que chama a atención dos receptores de forma máis inmediata. No resto de cantigas predominan cun sentido irónico as fórmulas de respecto que tamén estaban presentes nas cantigas de amor, dedicadas  s mulleres de condición social elevada, tales como *dona*¹³ (70,16, v. 1; 125,19, vv. 7, 15; 126,7, v. 11), os ap strofes *mia senhor* (131,4, v. 6) e *senhor* (131,4, vv. 13, 23)¹⁴ e outra denominación máis xenérica como *molher* (70,16, v. 3).

¹¹ Véxanse notas 3-5.

¹² P. R. SODR , “‘Ao daian de C lez eu achei...’”, páx. 117.

¹³ Nas cantigas de escarnio, o termo aparece documentado 96 veces en máis de 40 textos (cfr. Esther CORRAL DÍAZ, *As mulleres nas cantigas medievais*, Sada, Edición do Castro, 1999, páx. 54), unha frecuencia considerablemente máis reducida que a presente nas cantigas de amor. Como constatou a autora en relación con esta denominación, “dona” pode empregarse para designar a unha persoa   que se satiriza cruelmente, independentemente do seu status, xa sexan abadesas, nobres, prostitutas ou ben soldadeiras, como parece ser o caso.

¹⁴ A cantiga *Maria Perez, and' eu mui coitado* (131,4) retoma estas denominacións, porque se compón axustándose aos tópicos da cantiga de amor. Con todo, a novidade que supón o texto encóntrase no incumprimento do *celar*, en favor da descuberta da identidade da dama (María Pérez) nunha posición sinalada como é o inicio do *incipit* do texto coa finalidade de elaborar un contrateito das cantigas de amor no que o trobador dirixe o seu amor a unha soldadeira e non a unha dama de condición social alta, como era esperable, co consecuente desenlace risible que lle produciría este feito ao auditorio.

Prestando atención ás referencias que fan as cantigas ás soldadeiras, non sempre é sinxelo determinar as actividades desempeñadas por estas personaxes femininas que acompañaban aos trovadores e aos xograres, pois non se fai alusión ás súas actividades artísticas¹⁵. A visión negativa destas mulleres por parte da sociedade constátase na existencia de ordenanzas reais na Idade Media que prohibían a súa estadia na corte durante máis de tres días¹⁶. A motivación destas leis podería verse xustificada polo desempeño do oficio de xograresa, posto que os bailes desenfreados perante un auditorio, susceptibles de ser imitados polo público, romperían a medida e a contención.

María Balteira, a soldadeira máis famosa do corpus galego-portugués, foi ridiculizada pola súa lascivia. Esta mesma sátira aparece en relación con outras soldadeiras e con figuras femininas que algúns críticos incluíron dentro desta tipoloxía, a pesar de non ser mencionadas como tales nas cantigas. Facendo uso dos xogos de palabras, os autores medievais criticaron a luxuria, a insaciabilidade e a promiscuidade das protagonistas das cantigas, mediante a inxuria ou o ataque satírico nun intento de dominar unha corporeidade que se consideraba perigosa. Segundo sinala Pallares, era común que a muller fose marxina e escarnecida na Idade Media, porque se pensaba que se inclinaba de seu cara a prostitución, xa que estaba “máis inflamada polo desexo có home; abrasada de ardor sexual, sempre insatisfeita”¹⁷, censuras compartidas por todos os textos nos que se menciona ás soldadeiras.

Non podemos negar que puido existir un vínculo das soldadeiras con oficios licenciosos e costumes relaxados, tal e como parecen facernos pensar os textos protagonizados por estas mulleres, nos que aparece un prototipo xeral e estereotipado destas figuras. Non obstante, aínda que algunhas contaran con poucos recursos e se visen obrigadas a exercer a prostitución, non debemos facer extensible esta

¹⁵ Seguindo a Lopes (Graça Videira LOPES (ed.), *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*, Lisboa, Estampa, 2002, pág. 257), estas só poden ser intuídas na cantiga *O que veer quíser, aí, cavaleiro* (81,15).

¹⁶ Cfr. Concilio de Toledo (1324) e o “degredo undecimo”, *PMH*, vol. I, fasc. II: “Soldadeiras nom andem em casa dElRey nem outras mulheres senom aquelas que de suso som ditas, e se vierem soldadeiras a casa dElRey nom estem hi senom per tres dias, e se lhes ElRey quizer dar algo dêlho, senom vañose” (Alexandre HERCULANO (ed.), *Portugaliae monumenta historica: a saeculo octavo post Christum usque ad quintumdecimum (=PMH)*, vol. I, fasc. II, Olisipone, Academiae Scientiarum Olisiponensis, 1856-1877, pág. 199 [dispoñible en: <<http://purl.pt/12270>>]). Non obstante, existe documentación que proba que a condena do canto e do baile realizado polas mulleres non se limita á Península Ibérica. Por exemplo, Cesáreo, arcebispo de Arlés, valora a participación feminina en celebracións litúrxicas como “obscoena et turpia cantica cum choris femineis” (apud. Viviane CUNHA, “A soldadeira na lingua dos jograis e dos trovadores”, *Revista do CESP*, 35 (54) (2015), pág. 118).

¹⁷ M^a Carmen PALLARES, *A vida das mulleres na Galicia medieval (1100-1500)*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións da Universidade, 1993, pág. 28.

referencia a todas as soldadeiras¹⁸, pois é ben sabido que as cantigas satíricas se serven da hipérbole como recurso estilístico recorrente e foron compostas nun contexto sociocultural e literario no que eran bastante habituais as descrições misóxinas e arquetípicas das mulleres cos tópicos referidos dende o punto de vista físico e moral.

A descriptio das soldadeiras

A descrição das soldadeiras constitúese a partir do emprego de numerosas palabras veladas e dos recursos da *aequivocatio* ou da diloxia para encubrir as sátiras directas que se realizaban e tamén para provocar a sorpresa do receptor. O resultado semella non ser obxectivo, senón que o autor, en lugar de continuar o ideal estético de beleza das damas do código cortés e facer uso do *celar*, conforma o retrato antitético, de tal forma que ofrece unha caracterización alternativa na que se parodian mulleres con trazos físicos definidos e, nalgunha ocasión, mesmo descobre a identidade das destinatarias da sátira, como xa comentamos. Preséntanse entón os trazos físicos propios da fealdade e os valores morais totalmente contrarios ao paradigma cortés mediante vituperios baseados nos tópicos denigratorios da muller que estaban estendidos na Idade Media, pero que nos permitirán estudar a corporalidade como expresión dunha mentalidade misóxina. As ideas recorrentes inciden no argumento de que as figuras femininas son inferiores ao home e indutoras do pecado e do engano. Ademais, están caracterizadas pola súa fraqueza moral e pola súa relación coa luxuria e coa lascivia, unha submisión moral que estará en consonancia coa descrição física que delas se realiza, de modo que se eleva a caracterización do terreo físico ao moral, ao igual que acontece noutros textos nos que se critica a unha figura feminina, como en *Ai, dona fea, fostes-vos queixar* (70,4) e *De vós, senhor, quer' eu dizer verdade* (130,1).

A descriptio física

Atendendo á descrição física das soldadeiras, debemos sinalar que é difícil separala da *descriptio* moral, porque ambas as dúas se complementan¹⁹. Ao igual que nos xéneros amorosos, non existen caracterizacións ofrecidas por escritoras,

¹⁸ Como explica Siviero, “las juglaresas, también llamadas soldaderas porque ganaban la ‘soldada’ o sueldo diario, tenían mala reputación, hasta el punto de ser consideradas prostitutas, aunque muchas de ellas no ejerciesen como tales e incluso tuvieran cierto nivel cultural” (Donatella SIVIERO, “Mujeres y juglaría en la Edad Media Hispánica: algunos aspectos”, *Medievalia*, 15 (2012), páx. 127).

¹⁹ Véxase ao respecto José Luís RODRÍGUEZ, “A mulher nos cancioneiros. Notas para um anti-retrato descortês”, en Aurora Marco López (coord.), *Simpósio Internacional Muller e Cultura*, Santiago de Compostela, Universidade, 1993, páx. 50.

senón que todas son realizadas por autores masculinos que inverten o discurso da *descriptio puellae* cunha formulación paródica coa que a protagonista destaca especialmente pola súa fealdade e a súa vellez, situada segundo Tavani a partir dos trinta anos²⁰. A prosopografía recorre aos tópicos da *descriptio vetulae*, que achegan o relato non á idealización, senón á realidade que produce a caducidade do tempo, con todos os atributos adversos (físicos e morais) que esta etapa leva aparelados e que constitúe nas cantigas de escarnio o contrateito risible das cantigas de amor e de amigo. A pesar de que nestas composicións non se facían referencias directas á súa idade, nas descrições podiamos entrever a súa xuventude pola consecuente boa proporción dos seus corpos que, co paso dos anos, son descritos en negativo en relación coas soldadeiras. Trátase dunha caracterización distintiva destas mulleres que, fronte a aquelas calidades positivas que conformaban o ideal de beleza, as converte en seres marxinados e ridiculizados a nivel persoal.

O texto paradigmático para o estudo da *descriptio* destas personaxes é *Estavan oje duas soldadeiras* (64,11), unha composición fragmentaria de Johan Baveca na que o trobador se serve do diálogo finxido entre dúas soldadeiras que se dirixen mutuamente ataques e improprios seguindo os tópicos da *denigratio mulieris* que nos permiten realizar unha caracterización paródica e caricaturesca das mesmas. Faise mención a todas as consecuencias físicas que produce a ancianidade e que inciden no seu aspecto desmellorado, descoidado e desaliñado (véxase “vós com’as veedes / desses cabelos sobr’essas trincheiras?”, 64,11, vv. 6-7). Entre as citadas encontramos as engurras (cfr. “enrugadas olheiras”, 64,11, v. 5); a cor cana que tinge as cellas e o cabelo (véxase “sobrancelhas veiras”, 64,11, v. 14), en contraste coa cabeleira loira, tal e como cabería esperar, segundo o ideal de beleza; a gordura, intuída a partir da brandura do ventre (véxase “mole ventr’avedes”, 64,11, v. 26), que substitúe ao corpo esvelto e terso, ou a extrema delgadeza e o aspecto insán (cfr. “son covas esas caaveiras”, 64,11, v. 21), fronte aos corpos delgados²¹ que caracterizaban ás mozas, e o peito flácido, engurrado e caído (cfr. “as tetas, que semelhan cevadeiras”²², 64,11, v. 28). A prolixidade da enumeración de trazos ofrecidos por esta cantiga está ao servizo da *denigratio* total das protagonistas dende o punto de vista do seu físico.

²⁰ Giuseppe TAVANI, “A muller na literatura hispánica medieval: ¿protagonista ou autora?”, en Helena González Fernández e María Xesús Lama López (eds.), *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos*, Sada, Edición do Castro, 2007, páx. 4.

²¹ Cfr. “senhor bem talhada” (25,111, refrán), “ben-talhada” (79,9, v. 7), “melhor talhada seer (151,14, v. 6).

²² Sacos que pendían do fociño das cabalgaduras para que comesen cebada ou outros cereais. Trátase da única ocorrencia testemuñada do termo “cevadeiras” na lírica galego-portuguesa, Véxase o *Glosario da poesía medieval galego-portuguesa (GLOSSA)*, dir. Manuel Ferreiro, dispoñible en <<http://glossa.gal>>.

En contraposición coa minuciosa prosopografía presentada na cantiga anterior, nos restantes textos nos que se advirte algunha precisión física das soldadeiras intúese exclusivamente a súa avanzada idade, aludida de forma irónica²³ ou mediante palabras veladas, pois o termo “velha” só aparece mencionado no noso corpus nos versos 5, 11 e 17 da cantiga *Par Deus, amigos, gran torto tomei* (64,21). Neste texto Johan Baveca relata que insultou a unha vella e que María Pérez o deosta, porque se sentiu aludida. A ancianidade desta protagonista é referida tamén na *tenson Pedr’ Amigo, quero de vós saber* (154,8), na que se sinala que o poder de excomungar da Balteira e, polo tanto, de conducir ao home ao pecado a partir das artes máxicas (véxase 154,8, vv. 6, 17, 27) xa o posuía dende tempos do rei don Fernando (véxase “este poder ante tenpo del-Rey / Don Fernando ja lhi viron aver”, 154,8, vv.10-11), unha referencia temporal que trata de hiperbolizar a vellez da soldadeira²⁴. Ademais, Fernan Velho preséntanos na cantiga *Maria Perez se maenfestou* (50,2) o desexo de confesión desta soldadeira xa maior que, vendo próxima a morte, desexa congraciarse con Deus. Non obstante, ao intentar remediar o pecado, practica a esmola en grao máximo ata cederlle a cama ao relixioso, un acto irónico que precipitará a súa próxima caída na lascivia. Advertimos así unha vez máis que a *descriptio* física negativa está sempre ligada co comportamento censurable das soldadeiras, tal e como veremos a continuación.

A descriptio moral

Dende o punto de vista da moral, as soldadeiras son mulleres caracterizadas pola súa debilidade, pola luxuria (véxase: “pela besta²⁵, sodes soldadeira”, 70,16, v. 21) e cuxa descrición chega a unha gran degradación, non só nas asociacións que delas se realiza cos seus gustos desmedidos polo comercio sexual²⁶ e polo

²³ Se aceptamos a hipótese de lectura de *fer-i-velha* tal e como propón G. V. Lopes (G. V. LOPES (ed.), *Cantigas de escarnio...*, páx. 346), o emprego do equívoco está presente así mesmo na cantiga *Maria Balteyra que se queria* (116,14).

²⁴ Véxanse ao respecto: M. R. LAPA, *Cantigas d’escarnho...*, páx. 626, n. 428 e António Resende de OLIVEIRA, “A produção trovadoresca de Afonso X”, *Medioevo Romanzo*, 37 (2) (2013), páx. 388, n. 28.

²⁵ Arias Freixedo interpreta este termo como unha metáfora do órgano sexual feminino da protagonista (Xosé Bieito ARIAS FREIXEDO (ed.), *Antoloxía de poesía obscena dos trovadores galego-portugueses*, Vigo, Positivas, 1993, páx. 95).

²⁶ Véxanse as mencións nas cantigas ao aproveitamento por parte destas figuras de todos os encontros sexuais, xa sexa co fin de lograr o pracer e o gozo persoal (cfr. “ela non á maeta ferrada [...] / sempre a maeta andou descadeada”, 120,20, vv. 9, 12) ou un beneficio económico (cfr. “e des i outr’; e pós esqueentado, / tirou con el, e á d’ ele levado / quanto tragia até-nno bragueiro”, 126,9, vv. 12-14”, “o que veer quiser, ai, cavaleiro, / María Pérez, leve algun dinheiro / senón, non poderá: adubar prol”, 81,15, vv. 1-3). Prestando especial atención á figura da Balteira, debemos sinalar que é precisamente a súa luxuria o defecto destacado en oito das trece cantigas nas que aparece mencionada.

xogo²⁷, senón tamén na súa habilidade para o engano (cfr. 116,26; 64,11, v. 17), posto que son dilixentes e astutas, termos que toman un sentido negativo, tal e como se observa nos seguintes versos:

*Os beesteiros d'aquesta fronteira
pero que cuidam que tiram mui bem,
quero-lhis eu consellar huna rem:
que non tiren con Maria Balteira,
ca todos quantos ali tiraron,
todos sse d'ela com mal partiron:
assi é sabedor e é arteira.*

(126,9, vv. 1-7)²⁸

No que se refire á figura da Balteira, estas precisións da súa *descriptio* complétanse coa fama que adquire polas súas prácticas sexuais en León (vid. 126,7, v. 5) e máis alá da fronteira (vid. 116,20, vv. 1-3 –repárese incluso nas consecuentes relacións con personaxes caracterizados tan negativamente no momento como son os mouros–)²⁹. A crítica de María Pérez debido á súa promiscuidade advírtese tamén nalgúns textos no emprego de palabras veladas como *logar*, *maeta* ou *pousada* baixo as que se esconde en todos os casos o sexo feminino.

Estas cualificacións permítennos advertir un discurso no que a muller é o motivo da sátira, unha visión que contrasta coa figura de María Balteira descrita por Pero Mafaldo na cantiga *Maria Perez, and' eu mui coitado* (131,4) como unha muller esquiva e desdeñosa que non corresponde os seus requirimentos

²⁷ Na cantiga *Maria Balteira, ¿porqué jogades* (125,19) a protagonista aparece mencionada de forma irónica como “dona” (vv. 7, 15) de “muytas boas maneyras ajades” (v. 10), *descriptio* que está ao servizo da comicidade, xa que ás damas non lles estaba ben visto o acceso aos xogos de azar e a soldadeira non sería merecente desa consideración nobre. O trovador Pero Garcia Buralés pretende nesta composición censurar o seu vicio polo xogo e pola blasfemia, dirixíndose a ela como a unha figura distinguida. Véxase ao respecto:

*Maria Balteira, ¿porqué jogades
os dados, pois a eles descreedes?;
ũaas novas vos direi que sabiades:
con quanto vos conhocen, vos perdedes,
ca vos direi que lhis ouço dizer:
que vós non devedes a descreer;
pois dona sodes e jogar queredes.*

(125,19, vv. 1-7)

²⁸ Sobre as composicións satíricas á Balteira, véxase. A. R. de OLIVEIRA, “A produção trovadoresca...”, páxs. 379-399.

²⁹ Neste sentido, cfr. “desonrras que no mundo predeu [...] / E os mouros pensse de os matar / ca de todos gram desonrra colheu / no corpo” (126,7, vv. 2, 15-17).

amorosos. Confórmase entón unha descrición oposta á ofrecida para enxalzar a perfección moral, a virxindade, a castidade e a pureza das figuras femininas que protagonizan as cantigas de amor ou de amigo. Así mesmo, os autoeloxios positivos que recibía a *senhor* e a *amiga* das cantigas múdanse agora por expresións inxuriosas nas que se degrada á muller como “peideira” (cfr. 70,16, v. 14) e “puta fududancua³⁰” (cfr. 70,16, v. 21), ambas as dúas referencias coas que se pretenden satirizar a entrega desmedida de Ouroana aos costumes sexuais, vicio que no caso de María Balteira, a converteron en “mui pecador” (cfr. 50,2, v. 2)³¹. Co desexo de destacar esta calidade negativa da soldadeira, alúdese á súa relación co demo (cfr. “o demo, con que x’ela sempr’andou”, 50,2, v. 7), que favorece que a soldadeira practique a nigromancia e as artes máxicas ou adiviñatorias que lle confiren a capacidade de excomungar (cfr. *Pedr’ Amigo, quero de vós saber*, 154,8). Este poder, segundo se explica, debido ao seu carácter pecaminoso, sería orixinario da Meca (“ben de Meca ven / este poder”, 154, 8, vv. 22-23), onde a Balteira tería unha autoridade superior á que posúe Deus en Roma que só perde co seu arrepentimento e o consecuente desexo de vivir afastada das tentacións, tal e como advertimos nos seguintes versos:

- *Vaasco Perez, á-x’ en Meca seu
poder, e o que Deus en Roma deu,
diz Balteyra que todo non é ren.*
(154,8, vv. 32-34)

Para isto decidiu acompañarse dun relixioso (véxase: “hun clerigo con que se defender / possa do demo que sempre guardou [...] / antr’ela sempr’e o demo mayor”, 50,2, vv. 13-14, 24) que a protexese e a educase na magnanimidade. O equívoco da formulación cúmprese ata tal punto que chega a cederlle a súa cama ao crego (v. 19), abandonándose así aos seus impulsos, e convertendo a cantiga non só nunha crítica á soldadeira, senón tamén ao estamento eclesiástico, que

³⁰ Termo testemuñado tamén nos textos *Covilheira velha, se vos fizesse* (2,9) e *Achei Sancha Anes encavalgada* (18,1) co obxectivo en todos os casos de aludir a unha actividade sexual desmesurada, tal e como indica a etimoloxía da palabra: *fududancua* < FUTUTUS IN CULUM (Juan PAREDES, “El discurso de la mirada. Imágenes del cuerpo femenino en la lírica medieval: entre el ideal la parodia”, en Marta Haro Cortés (ed.), *Literatura y ficción “Estorias”, aventuras y poesía en la Edad Media*, vol. I, València, Universitat, 2015, páx. 122). Sobre “puta”, véxase: Marta MADERO, *Manos violentas, palabras vedadas: la injuria en Castilla y León (siglos XIII-XV)*, Madrid, Taurus, 1992, páxs. 65-68 e Esther CORRAL DÍAZ, “A condición feminina na cantiga de escarnio galego-portuguesa: un caso singular do maldizer feminino”, en Armando Requeixo (ed.), *Sobre letras e signos. Estudos en homenaxe a Anxo Tarrío Varela*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2017, páxs. 279-290.

³¹ Véxase a variante “pecador muyt”, 50,2, v. 9.

parece que se caracterizaba pola transgresión do voto de castidade, ao igual que advertimos noutros textos³².

Como podemos comprobar, a maldade das soldadeiras e o seu comportamento reprochable chega a facer merecedores das sátiras a aqueles personaxes masculinos que se relacionan con elas, de modo que nalgunhas cantigas en lugar de estar ante textos protagonizados por estas figuras, as soldadeiras son aludidas para realizar un contrapunto risible, criticando ás súas amizades e, enxalzando, en cambio, a maior virtude da muller. De feito, das catro designacións “soldadeira” que encontramos nas cantigas, nunha delas, concretamente na cantiga *Fui eu poer a mão noutra día* (18,20), a muller rexeita ter relacións sexuais o día da Paixón de Cristo, festa máis sinalada do calendario litúrxico³³, a pesar das demandas que lle realiza un pecador, quedando así este ridiculizado e louvado, pola contra, o comportamento exemplar da soldadeira. Neste texto advírtese unha inversión da coita da cantiga de amor que padece o trobador dende unha perspectiva paródica e mesmo sacrílega, pois a voz lírica compara o seu padecemento co de Cristo na cruz e solicítalle a Deus que o sufrimento que soporta a causa da non correspondencia por parte da soldadeira ou ben por non terse apartado da tentación, duplicidade de interpretacións en virtude do emprego do recurso da *aequivocatio* que confunde os seus sufrimentos e os seus temores, lle sirvan de purgación para o xuízo final.

Pola súa banda, Pedr’ Amigo alude á fama da Balteira a partir do testemuño de Pero Ordónhez, o protagonista dunha das súas cantigas (*Pero Ordónhez, torp’ e desenbrado*, 116,26) que ao volver da fronteira o primeiro que fai é preguntar por unha muller tan coñecida polas súas malas artes como era María Pérez. Como podemos comprobar, ao mesmo tempo que se escarnece ás soldadeiras, non son estrañas tampouco as críticas a aqueles homes que con elas se relacionan, pois o clero é satirizado por non gardar a castidade (véxase *supra*: *Maria Pérez se maifestou*, 50,2), ao igual que Pedro Ordónhez³⁴ será vituperado pola súa relación cunha muller tan impopular como é María Balteira, tal e como se obseva na seguinte cobra:

³² Como exemplo podemos remitir ao libro III, capítulo XX da *Historia Compostelana*, na que se alude a que Pedro, abade do mosteiro de San Pedro de Antealtares, arredor do ano 1130: “Fuit enim auarus bonis, meretricibus largus, ingluuiosus et adeo luxuriosus, ut filios et filias in monachali habitu et abbatiali dignitati generaret. Substantiam monasterii unde conuentus honeste uiuere et sustentari debebat, glutonibus pro uana laude et concubinis suis pro earum attractione dispergebat”, (véxase Emma FALQUE REY (ed.), *Historia Compostellana*, Turnholti, Brepols, 1988, páx. 449).

³³ Véxase Eukene LACARRA, “Sobre la sexualidad de las soldaderas en las cantigas d’escarnho e de maldizer”, en Eukene Lacarra e Andrés Temprano Ferreiro (eds.), *Amor, escarnio y linaje en la literatura gallego-portuguesa*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2002, páx. 82.

³⁴ Repárese en que o seu nome aparece sempre nunha posición marcada, como é o comezo dos versos 1, 4, 6, 8, 12, 14, 15, 18 e 20.

*Pero Ordónhez, torp' e enganado
mi semelha e fora de carreira
quen pregunta por hũa soldadeyra
e non pregunta por al mays guisado;
e, Per' Ordónhez, mui chëo de mal
mi semelha e torp' est' om' atal,
Pero Ordónhez, que m' á preguntado.*
(116,26, vv. 8-14)

2. AS SOLDADÉIRAS NAS REPRESENTACIÓNS ICONOGRÁFICAS

As soldadeiras representáronse bailando ou tocando instrumentos de percusión, como pandeiros ou castañolas, xunto a xograres ou trovadores en doce das dezaseis miniaturas do *Cancioneiro de Ajuda*, datables entre 1280 e 1300. Outros testemuños artísticos anteriores de grande interese, que nos amosan a importancia que tiña a presenza feminina na posta en escena dos textos líricos, encóntranse en canzorros, tímpanos e mochetas dalgunhas igrexas románicas que se esculpen no momento de auxe da actividade trovadoresca. Non obstante, a interpretación destas figuras realízase de forma diferente en función da súa colocación en lugares marxinais ou destacados dos edificios, distinción que debería contar cunha correspondencia na linguaxe xestual, na que predominarán os tipos xestuais negativos ou positivos, respectivamente. Polo tanto, tal e como sinalou Moralejo³⁵, esta duplicidade interpretativa amosa que “las relaciones [...], entre la Iglesia y la cultura profana en general, fueron contradictorias, ambivalentes o quizá mejor, paradógicas”, quizais porque, como defendeu San Tomé de Aquino, só serían censurables as actuacións dos trovadores, xograres e soldadeiras en función dos contidos das súas composicións e das súas posturas. De feito, a participación destes artistas nos oficios relixiosos non se prohibiu ata o Concilio de Toledo de 1324, unha cronoloxía posterior á das representacións iconográficas que mencionaremos.

Os canzorros

A maioría das escenas xograrescas comezan a proliferar na arte románica a partir do século XII, momento no que a iconografía de oficios adquire unha presenza destacada de forma paralela ao progresivo desenvolvemento da vida urbana. Seguindo as constantes iconográficas de moitas igrexas galegas, as marxes convértese en lugares privilexiados para realizar referencias a temas ou aspectos

³⁵ Véxase Serafin MORALEJO, “Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago”, *Compostellanum*, XXX (1985), páx. 417.

da vida civil, así como en espazos de censura da gula, da luxuria, da embriaguez, entre outros vicios, como poderían ser as prácticas festivas tan arraigadas na sociedade³⁶. Parece posible que o clero e, especialmente, aqueles que ditaban os programas iconográficos destinados a decorar templos e obras plásticas se decantasen por unha crítica moralizante das actividades ás que se dedicaban os trobadores, xograres e as soldadeiras nos canzorros, debido á condición de vida irregular destes artistas, unha constante que tamén se advirte na lexislación en relación coas soldadeiras, tal e como xa advertimos na documentación recollida no *Portugaliae monumenta historica* (véxase n. 16).

Nalgúns canzorros os músicos e contorsionistas adoitan aparecer connotados negativamente pola xestualidade e polo seu comportamento criticable, tal e como acontece no beirado da capela maior de Santiago de Mens (Malpica, A Coruña), no que se representan tres persoas espidas das cales unha toca a viola oval, mentres os seus acompañantes agarran unhas cartelas ao mesmo tempo que bailan e un deles suxeita as pernas coas súas mans, introduce entre elas a cabeza e amosa as nádegas. Na maioría das representacións, pola contra, só na torsión das soldadeiras e dos danzantes se podería intuír unha crítica á lascivia, posto que se trata dunha convención visual recorrente que, en moitas ocasións, está en consonancia co pecado e coa luxuria. Aínda así, as mesmas curvaturas obsérvanse nalgúns figuras dos tímpanos e ménsulas sen necesidade de ser condenables, de modo que podería ser unha forma convencional de representación do movemento.

Unha das primeiras mostras do románico galego nas que se observa nos canzorros a figura do músico sedente e a dun contorsionista que asoma a cabeza entre as pernas sitúase na catedral de Lugo. Así mesmo, encontramos a mesma escena no tramo recto do mosteiro de Santa María de Ferreira de Pantón³⁷, na que xunto ao músico se observa unha muller danzante con túnica no canzorro contiguo que poderíamos identificar cunha soldadeira, pois represéntase co corpo encurvado –véxanse fig. 1–, unha postura que caracteriza este personaxe en varios modillóns.

³⁶ A representación gráfica dalgúns xestos e posturas esaxeradas destes artistas podería estar en relación coa condena que reciben nalgúns fontes escritas –véxase ao respecto a carta 87 “A Ogerio, canónigo regular”: “Igual que los bufones y saltimbanquis, que van con los pies arriba y la cabeza abajo, andan con las manos o se yerguen al revés que los humanos, y así atraen las miradas de todos” (Iñaki ARANGUREN e Mariano BALLANO (trads.), *Obras completas de San Bernardo*, vol. 7, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1990, páx. 339).

³⁷ Véxase Teresa Claudina MOURE PENA, *Los monasterios benedictinos femeninos en Galicia en la Baja Edad Media: arquitectura y escultura monumental*, 2015, páxs. 69-70 [tese inédita, dispoñible en: <<http://espacio.uned.es/fez/view/tesisuned:GeoHis-Tcmoure>>].



Fig. 1. Canzorros do mosteiro de Santa María de Ferreira de Pantón (Lugo). Fotografías da autora.

As portadas

Con todo, as representacións das soldadeiras non son exclusivas de lugares marxinais como os canzorros, senón que nas mochetas da portada occidental de San Salvador de Sobrado de Trives (Ourense) obsérvase unha escena de “xograría ao divino”, na que un músico tanxe unha viola de arco no lado esquerdo, mentres no dereito se ve unha soldadeira co lombo encurvado que nos recorda á descrita no mosteiro de Ferreira de Pantón. Viste unha túnica e asoma a súa cabeza entre as pernas, mirando de fronte (véxase fig. 2)³⁸.

Segundo sinala Yzquierdo Perrín³⁹, o mestre anónimo que traballou nos edificios de Ferreira de Pantón e San Salvador de Sobrado de Trives interveu tamén na construción das igrexas dunha ampla zona do sur de Lugo entre os últimos anos do século XII e os primeiros do século XIII, polo que son explicables as

³⁸ Esta figura sen connotacións pexorativas contrasta coa representación dunha figura danzante nun canzorro do mesmo templo, pero neste caso espida e ensinando as nádegas que agarra coas súas mans, ao igual que viamos en Santiago de Mens.

³⁹ Cfr. Ramón YZQUIERDO PERRÍN, “Escenas de juglaría en el Románico de Galicia”, en José Leira López (dir.), *O camiño inglés e as rutas atlánticas de peregrinación a Compostela. II Aulas no Camiño (1997, Ferrol)*, A Coruña, Servizo de Publicacións da Universidade, 1997, páx. 79.



Fig. 2. Ménsulas da portada occidental da igrexa de San Salvador de Sobrado de Trives (Ourense). Fotografías da autora.

confluencias artísticas. Pola súa banda, Moure Pena⁴⁰ sostén que as semellanzas escultóricas se deben a que a autoría da decoración do mosteiro de San Salvador de Sobrado de Trives debeu estar a cargo dun artista que se formou co “Mestre de Pantón”, pois as semellanzas escultóricas son innegables, tal e como se observa na representación das escenas de xograría mencionadas.

De forma paralela ao esplendor trobadoresco, as representacións do rei David fúndense e confúndense coas dos xogres, identificación que se viu favorecida pola descrición do rei no Antigo Testamento como un músico virtuoso que tanxía instrumentos e compoñía salmos. Co paso do tempo, esta figura aparecerá acompañada de artistas e soldadeiras⁴¹, como advertimos no tímpano de San Miguel do Monte (Chantada, Lugo) –véxase fig. 3–, no que se representa una escena

⁴⁰ Véxase T. C. MOURE PENA, *Los monasterios benedictinos...*, páx. 358.

⁴¹ Cfr. Agustín GÓMEZ GÓMEZ, “Consideraciones sobre la iconografía de los juglares en el arte Románico”, en Miguel Ángel García Guinea (dir.), *Fiestas, juegos y espectáculos en la España Medieval*, Aguilar de Campoo, Fundación de Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico; Madrid, Polifemo, 1999, páxs. 244-246.



Fig. 3. Tímpano da portada sur da igrexa de San Miguel do Monte (Chantada, Lugo).
Fotografía da autora.

xograresca na que se reconece ao rei bíblico⁴². Está disposto de perfil, pero coa cabeza xirada de fronte, viste unha fina túnica e tange unha viola oval, que agarra coa man esquerda polo mastro, mentres coa dereita suxeita o arco⁴³. A escena componse da imaxe de David sentado sobre un león labrado de forma moi basta que ocupa a metade esquerda do tímpano⁴⁴, mentres á súa dereita encontramos dúas figuras de menor tamaño, esculpidas cos mesmos trazos físicos, unha na

⁴² Véxase: S. MORALES, “Artistas, patronos...”, pág. 147 e R. Yzquierdo Perrín, “Escenas de juglaría...”, págs. 88-90.

⁴³ A representación de David como músico explicárase porque, como apuntou Sánchez Ameijeiras, “el salterio y los himnos litúrgicos eran posiblemente los pocos textos conocidos por el clero rural y las comunidades monásticas femeninas que dictaron estos programas”, xa que esta igrexa estaba moi afastada dos grandes centros urbanos e de personaxes eclesiásticos que puidesen facer encargos con contidos teolóxicos máis complexos (Rocío SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Algunos aspectos de la cultura visual en la Galicia de Fernando II y Alfonso IX”, en Xosé Carlos Valle Pérez e Jorge Rodríguez (coords.), *El arte Románico en Galicia y Portugal*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pág. 171).

⁴⁴ Nesta figuración semella que se recupera a imaxe de Orfeo, pero dende unha perspectiva cristiá, posto que tamén era común que estivese acompañado dun rabel e sentado sobre un león tombado para reflectir a súa capacidade de amansar as feras, que será compartida co rei David.

parte baixa e outra que se adapta á curvatura do tímpano e que sostén en alto un pandeiro. Estes dous artistas foron esculpidos cos mesmos trazos físicos que David e están ataviados con túnicas cinguidas á cintura. A pesar de que a torsión do personaxe feminino que estende os brazos e se inclina cara a dereita podería conducirnos a pensar que se trata dunha representación negativa, a posibilidade desta interpretación parece verse desmentida polas esixencias de decoro da propia topografía das portadas⁴⁵.

Estas disposicións reflicten unha iconografía sacra que non tería connotacións pexorativas e que tampouco sería estraña no occidente europeo do momento, pois o rei David acompañado de danzantes femininas encontrámosto tamén nalgúns das igrexas románicas máis temperás e importantes, tales como Jaca, Santo Isidoro, Santiago de Compostela⁴⁶, nun dos tímpanos de San Vivien de Guyena⁴⁷ e nas iniciais iluminadas do *Beatus vir* do primeiro salmo dalgúns salterios do s. XII. Neste sentido, cremos que a imaxe do rei bíblico como músico se conforma dende unha visión contemporánea á realización das obras iconográficas e artísticas, de modo que os escultores achegan un personaxe veterotestamentario á súa realidade máis próxima e para isto sérvense da equiparación de David cun xograr ata tal punto que, como sinalou Moure Pena⁴⁸, ás veces é complexo determinar se estamos ante unha representación dese rei ou ante unha escena de xograría.

A influencia do tímpano de San Miguel do Monte nótase na portada sur da igrexa de Santa María de Ucelle (Coles, Ourense) de ca. 1200 (véxase fig. 4). A autoría da escultura de ambos os templos parece que se debe atribuír ao artista itinerante Pelagio⁴⁹, que deixou gravado o seu nome no tímpano de Santa María de Taboada dos Freires, ou ben ao seu taller. En Ucelle labráronse un músico e unha soldadeira de pé. Na parte esquerda, o xograr suxeita coa súa man dereita unha viola de arco e é posible que coa outra agarrase o arco, ao igual que o David de San Miguel do Monte e da portada de Platerías, a pesar de que a erosión non permite percibir este detalle. Ao seu lado, a muller sostén un pandeiro cuadrangular coa man dereita, mentres dispón a esquerda na cintura, como sinal de que está bailando.

⁴⁵ No románico aragonés o corpo encurvado era unha figuración recorrente das bailarinas que tampouco está connotada negativamente, tal e como reflicten algúns capiteis das igrexas de Santiago (Agüero, Huesca) e de Santo Antón (Tauste, Zaragoza). Así mesmo, tamén se constatan escenas semellantes en San Miguel de Biota, San Salvador de Egea de los Caballeros, San Nicolás de El Frago, San Pedro el Viejo de Huesca e na Catedral de San Salvador, coñecida como a Seo, de Zaragoza, entre outras.

⁴⁶ Cfr. T. C. MOURE PENA, *Los monasterios benedictinos...*, pág. 364.

⁴⁷ Cfr. S. MORALES, “Artistas, patronos...”, pág. 417.

⁴⁸ T. C. MOURE PENA, *Los monasterios benedictinos...*, ibídem.

⁴⁹ Véxase José Ramón FERNÁNDEZ OXEA, “Pelagio, maestro románico”, *Archivo español de arte y arqueología*, 35, 1936, págs. 171-176 e R. YZQUIERDO PERRÍN, “Escenas de juglaría...”, pág. 90.



Fig. 4. Tímpano da portada sur da igrexa de Santa María de Ucelle (Coles, Ourense).
Fotografía da autora.

3. CONSIDERACIÓNS FINAIS

A pesar dos vituperios que recibiron as soldadeiras nas cantigas de escarnio e da súa constante vinculación con vicios censurables, na iconografía sacra de varias igrexas e mosteiros románicos rurais do interior de Galicia, cuxa construción coincide co momento de esplendor trobadoresco, estas artistas compoñen escenas de xograría ao divino e aparecen representadas en lugares privilexiados, como poden ser os tímpanos ou as mochetas, sendo escasas as figuracións pexorativas nos canzorros. Os modelos para estas figuras parece probable que se buscasen na *performance* trobadoresca medieval, que non sería infrecuente nos adros das igrexas⁵⁰ á marxe da liturxia. Polo tanto, estes personaxes deberon formar parte dos bosquejos dos artistas e estiveron presentes nas fórmulas iconográficas que se repiten nos diferentes templos mencionados, xa que eran figuras de referencia no eido social e cultural do momento no que se realiza o programa escultórico.

O seu obxectivo, ademais de puramente decorativo, como sinalou Miguélez⁵¹, puido ter unha intención máis premeditada, como podería ser o de servirse da cultura e da música profana para atraer á sociedade cara ao sagrado⁵². Distinguiríanse así interpretacións alternativas de lectura en función da persoa que se achega

⁵⁰ Rocío SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “La escultura románica en la provincia de Ourense”, en José María Pérez González (dir.) e José Carlos Valle Pérez (coord.), *Enciclopedia del Románico de Galicia*, Aguilar del Campoo, Santa María la Real del Patrimonio Histórico, Centro de Estudios del Románico, 2015, pág. 88.

⁵¹ Alicia MIGUÉLEZ, *Gesto y gestualidad en el arte románico de los reinos hispanos: lectura y valoración iconográfica*, Madrid, Multimedia S.L., 2010, pág. 246.

⁵² S. MORALEJO, “Artistas, patronos...”, *ibidem*.

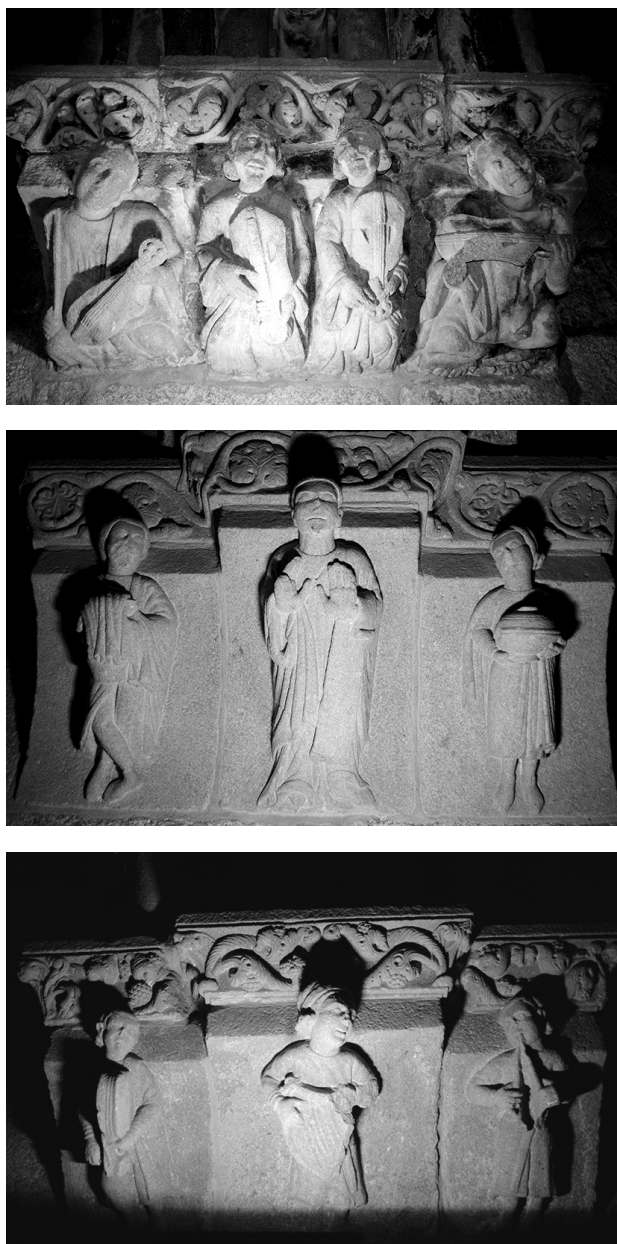


Fig. 5. Ménsulas do Pazo de Xelmírez. Na situada no centro da cabeceira norte (centro) represéntase un sacerdote acompañado de dous serventes. Á esquerda e á dereita, obsérvanse músicos en distintas ménsulas. Fotografías da autora.

á iconografía, pero que en ningún caso serían excluíntes. Polo tanto, aínda que algunhas fontes documentais e as cantigas de escarnio galego-portuguesas amosan as consideracións negativas que a sociedade tiña destas mulleres, a súa presenza en lugares emblemáticos dos templos non nos permite soste a súa constante relación coa luxuria e co pecado, tal e como tradicionalmente foron entendidas nos estudos literarios. Esta afirmación tamén se vería confirmada polo feito de que a iconografía de escenas de xograría non só se restrinxen ao exterior das igrexas, senón que chega a decorar o interior de espazos nos que os xogares, trobadores e soldadeiras desenvolverían a súa actividade. Recordemos a este respecto as mén-sulas do refectorio do Pazo de Xelmírez, patrocinado polo arcebispo Joan Airas (1238-1266)⁵³, nas que estes artistas se representan formando parte do programa artístico das vodas místicas de Cristo e a súa igrexa (véxanse fig. 5)⁵⁴. Polo tanto, a *performance* trobadoresca debía estar moi presente nos espectáculos aos que se lles daría acollida neste espazo para amenizar os banquetes, dando mostra da convivencia da cultura clerical e da profana.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvar, Carlos, “María Pérez, Balteira”, *Archivo de filología aragonesa*, 36-37 (1985), páxs. 11-40.
- Aranguren, Iñaki e Ballano, Mariano (trads.), *Obras completas de San Bernardo*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1990, 8 vols.
- Arias Freixedo, Xosé Bieito (ed.), *Antoloxía de poesía obscena dos trobadores galego-portugueses*, Vigo, Positivas, 1993.
- Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB3)*, dirs. Mercedes Brea e Pilar Lorenzo, CRPIH, dispoñible en <<http://www.cirp.es/>> [Consulta: 27/08/2017].
- Corral Díaz, Esther, *As mulleres nas cantigas medievais*, Sada, Edición do Castro, 1999.
- Corral Díaz, Esther, “A condición feminina na cantiga de escarnio galego-portuguesa: un caso singular do maldizer feminino”, en Armando Requeixo (ed.), *Sobre letras e signos. Estudos en homenaxe a Anxo Tarrío Varela*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2017, páxs. 279-290.
- Cunha, Viviane, “A soldadeira na lingua dos jograis e dos trovadores”, *Revista do CESP*, 35 (54) (2015), páxs. 117-132.
- Falque Rey, Emma (ed.), *Historia Compostellana*, Turnholti, Brepols, 1988.

⁵³ Repárese en que este personaxe pertence á familia dos Lima, coñecida polo seu patrocinio da actividade trobadoresca (véxase José António SOUTO CABO, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas: aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*, Niterói, Editora da Universidade Federal Fluminense, 2012, pág. 245).

⁵⁴ A escena completárase con tres figuras danzantes femininas no machón central que foron tapadas no momento da restauración polos grandes problemas de inestabilidade que sufría o edificio.

- Fernández Oxea, José Ramón, “Pelagio, maestro románico”, *Archivo español de arte y arqueología*, 35 (1936), páxs. 171-176.
- Fidalgo, Elvira, “La sutil red de la ironía en las cantigas de escarnio gallego-portuguesas”, en Constance Carta, Sarah Finci e Dora Mancheva (eds.), *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia. Homenaje a Carlos Alvar*, vol. I, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, páxs. 611-630.
- Glosario da poesía medieval galego-portuguesa (GLOSSA)*, dir. Manuel Ferreiro, disponible en <<http://glossa.gal>> [Consulta: 08/09/2017].
- Gómez Gómez, Agustín, “Consideraciones sobre la iconografía de los juglares en el arte Románico”, en Miguel Ángel García Guinea (dir.), *Fiestas, juegos y espectáculos en la España Medieval*, Aguilar de Campoo, Fundación de Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico; Madrid, Polifemo, 1999, páxs. 235-253.
- Herculano, Alexandre (ed.), *Portugaliae monumenta historica: a saeculo octavo post Christum usque ad quintumdecimum (=PMH)*, Olisipone, Academiae Scientiarum Olisiponensis, 1856-1877, disponible en: <<http://purl.pt/12270>> [Consulta: 15/05/2017].
- Lacarra, Eukene, “Sobre la sexualidad de las soldadeiras en las cantigas d’escarnho e de maldizer”, en Eukene Lacarra e Andrés Temprano Ferreiro (eds.), *Amor, escarnio y linaje en la literatura gallego-portuguesa*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2002, páxs. 75-97.
- Lapa, Manuel Rodrigues (ed.), *Cantigas d’escarnho e de mal dizer*, Vigo, Galaxia, 1970.
- Lopes, Graça Videira, *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Lisboa, Estampa, 1998.
- Lopes, Graça Videira (ed.), *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*, Lisboa, Estampa, 2002.
- Lopes, Graça Videira (ed. e coord.), *Cantigas medievais galego-portuguesas: corpus integral profano*, vol. I, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, Instituto de Estudos Medievais, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2016, 2 vols.
- Madero, Marta, *Manos violentas, palabras vedadas: la injuria en Castilla y León (siglos XIII-XV)*, Madrid, Taurus, 1992.
- Miguélez, Alicia, *Gesto y gestualidad en el arte románico de los reinos hispanos: lectura y valoración iconográfica*, Madrid, Multimedia S.L., 2010.
- Montoya Martínez, Jesús, “Carácter lúdico de la literatura medieval. (A propósito del “jugar de palabra”. Partida Segunda, tit. IX, ley XXIX)”, en Concepción Argente del Castillo, Agustín de la Granja et al. (eds.), *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, vol. II, Granada, Universidad, 1989, páxs. 431-442.
- Moralejo, Serafin, “Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago”, *Compos-tellanum*, XXX (1985), páxs. 395-430.
- Moure Pena, Teresa Claudina, *El monasterio femenino de Ferreira de Pantón en la Edad Media. Estudio Histórico-Artístico*, Lugo, Deputación Provincial de Lugo, Museo Provincial de Lugo, 2005.
- Moure Pena, Teresa Claudina, *Los monasterios benedictinos femeninos en Galicia en la Baja Edad Media: arquitectura y escultura monumental*, 2015 [tese inédita, accesible en: <<http://espacio.uned.es/fez/view/tesisuned:GeoHis-Tcmoure>>, data de consulta: 18/04/2017].

- Oliveira, António Resende de, “A produção trovadoresca de Afonso X”, *Medioevo Romanzo*, 37 (2) (2013), páxs. 379-399.
- Pallares, M^a Carmen, *A vida das mulleres na Galicia medieval (1100-1500)*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións da Universidade, 1993.
- Paredes, Juan (ed.), *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio. Edición crítica, con introducción, notas y glosario*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2010 (Anexo 66 de *Verba. Anuario Galego de Filoloxía*).
- Paredes, Juan, “El discurso de la mirada. Imágenes del cuerpo femenino en la lírica medieval: entre el ideal la parodia”, en Marta Haro Cortés (ed.), *Literatura y ficción “Estorias”, aventuras y poesía en la Edad Media*, vol. I, València, Universitat, 2015, páxs. 111-130.
- Real Academia de la Historia (ed.), *Las Siete Partidas del Rey Don Alfonso el Sabio: cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*, Madrid, Imprenta Real, 1807, 3 vols., dispoñible en: <goo.gl/tXKwB6> [Consulta: 15/05/2017].
- Rodríguez, José Luís, “A mulher nos cancioneiros. Notas para um anti-retrato descortês”, en Aurora Marco López (coord.), *Simpósio Internacional Muller e Cultura*, Santiago de Compostela, Universidade, 1993, páxs. 43-67.
- Sánchez Ameijeiras, Rocío, “Algunos aspectos de la cultura visual en la Galicia de Fernando II y Alfonso IX”, en Xosé Carlos Valle Pérez e Jorge Rodrigues (coords.), *El arte Románico en Galicia y Portugal*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, páxs. 157-183.
- Sánchez Ameijeiras, Rocío, “La escultura románica en la provincia de Ourense”, en José María Pérez González (dir.) e José Carlos Valle Pérez (coord.), *Enciclopedia del Románico de Galicia, Aguilar del Campoo*, Santa María la Real del Patrimonio Histórico, Centro de Estudios del Románico, 2015, páxs. 85-103.
- Siviero, Donatella, “Mujeres y juglaría en la Edad Media Hispánica: algunos aspectos”, *Medievalia*, 15 (2012), páxs. 127-142.
- Sodré, Paulo Roberto, “O nome de donas e soldadeiras nas cantigas satíricas de Afonso X”, *Convergência Lusíada*, 27 (2012), páxs. 83-102.
- Sodré, Paulo Roberto, “ ‘Ao daian de Cález eu achei’, de Afonso X: Um deão leitor de arte amatória”, *Revista Diálogos Medieterrânicos*, 4 (2013), páxs. 116-130.
- Sodré, Paulo Roberto, “Em nome do riso: os trovadores galego-portugueses e a sátira em jogo”, *Revista Signum*, 14 (2) (2013), páxs. 18-39.
- Souto Cabo, José António, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas: aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*, Niterói, Editora da Universidade Federal Fluminense, 2012.
- Tavani, Giuseppe, “A muller na literatura hispánica medieval: ¿protagonista ou autora?”, en Helena González Fernández e María Xesús Lama López (eds.), *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos*, Sada, Ediciós do Castro, 2007, páxs. 3-13.
- Yzquierdo Perrín, Ramón, “Escenas de juglaría en el Románico de Galicia”, en José Leira López (dir.), *O camiño inglés e as rutas atlánticas de peregrinación a Compostela. II Aulas no Camiño (1997, Ferrol)*, A Coruña, Servizo de Publicacións da Universidade, 1997, páxs. 67-102.