

As relacións sexoafectivas intermasculinas e interfemininas no trobadorismo galego

(Volume 1 de 2)

Carlos Callón

Universidade da Coruña

Tese de Doutoramento

2017

Directora e director: Pilar García Negro e Manuel Ferreiro Fernández

**Programa Oficial de Doutoramento en
Estudos Lingüísticos e Literarios do Galego e do Portugués**



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

FACULTADE DE FILOLOXÍA

As relacións sexoaffectivas intermasculinas e interfemininas no trobadorismo galego, por Carlos Manuel Callón Torres, é unha disertación para optar ao grao de Doutor, realizada so a dirección da Dra. D. María do Pilar García Negro e o Dr. D. Manuel Ferreiro Fernández.

Visto e prace,

Asdo.: María do Pilar García Negro

Asdo.: Manuel Ferreiro Fernández

A Coruña, 2017

Il n'y a pas d'amour heureux.

(Louis Aragon)

It is a capital mistake to theorize before one has data. Insensibly one begins to twist facts to suit theories, instead of theories to suit facts.

(Sherlock Holmes, *A Scandal in Bohemia*, Arthur Conan Doyle)

*...e os que lhe mal buscan por poder,
non lhe vaan jajũar o seu pecado.*

Martin Moxa

AGRADECIMENTOS

A Manuel Ferreiro, sabio Sherlock Holmes do trobadorismo.

A Pilar García Negro, que encarna o mellor da tradición cultural galega.

Fique tamén un agradecemento singular para os continuos comentarios, correccións e suxestións do historiador Carlos Lixó Gómez, a lectura atenta do filólogo Paulo Filgueiras Fachal e a xenerosa exixencia do grande editor Rip Cohen.

Son moitas as persoas que, ao longo destes anos, foron de axuda para este labor. Non é posíbel unha relación exhaustiva, mais que fique cando menos constancia dos nomes de Xosé Miguel Andrade, Mariña Arbor Aldea, Robert Neal Baxter, José M^a Costa Lugo, Helena de Carlos, Xosé Domínguez Salgado, Manuel Fernández Blanco, Carme Fernández-Pérez Sanjulián, Lydia Fontoira Surís, Miguel García-Fernández, Gonzalo Hermo, Fernando X. López Casal, Ramón Mariño Paz, Isabel Morán Cabanas, Márcio Ricardo Coelho Muniz, Lorena Pérez Torrón, Ricardo Pichel Gotérrez, Paulo Sodr , José António Souto Cabo, Arivaldo Sacramento de Souza, Iria Taibo Corsanego, Laura Tato Fonta na, Carlos Valcárcel Ribeiro e Rosa Vázquez. Grazas tamén  s e aos informantes orais que permitiron testemuñar a pervivencia dalgúns termos.

Obrigado así mesmo  s institucións en que se puideron consultar os fondos presencialmente para esta pesquisa: as bibliotecas das facultades de Filoloxía, Xeografía e Historia, a Xeral e a Concepción Arenal da Universidade de Santiago de Compostela; a biblioteca da Facultade de Filoloxía da Universidade da Coruña; a biblioteca da Facultade de Filoloxía da Universitat de Barcelona; o Exeter Forum da University of Exeter, e a Biblioteca Nacional de Lisboa. Ademais, puidéronse analizar os libros de texto en secundaria de Galiza e Portugal grazas ao IES Castroalobre (Vilagarcía de Arousa), ao IES Bertamiráns (Ames), ao CPI Afonso VII (Caldas de Reis) e ao Colégio Josefa de  bidos (Lisboa).

Vaia tamén o reco necemento para Francisco Rodríguez, polos principios epistemolóxicos para estudar a literatura.

RESUMO

As relacións sexoaffectivas intermasculinas e interfemininas no trobadorismo galego

Esta disertación de doutoramento aborda a presenza das relacións sexuais e das ligazóns de afectividade intensa, non familiar, entre homes ou entre mulleres nas cantigas medievais en galego-portugués. Principia cunha contextualización histórico-literaria sobre o fenómeno trobadoresco galego e o funcionamento do xénero satírico, con especial atención ao recurso da *equivocatio*, e estuda tamén como o xurdimento da noción de sodomía supón un punto de inflexión na historia da sexualidade e dos afectos. Tendo en conta este marco, ofrécese unha revisión das relacións intermasculinas e interfemininas nas literaturas medievais.

Delimitouse un corpus de estudo de 87 cantigas (cuxa edición instrumental se acompaña en apéndice), no cal se analizan os significantes homosexuais que se verifican neses textos ou que así foron atendidos pola crítica filolóxico-literaria nalgún momento.

Após estudar algúns casos hipotéticos de poemas amatorios entre dous homes ou entre dúas mulleres, examínase e esquematízase o nutrido conxunto de invectivas en que aparecen elementos repertoriais intermasculinos ou interfemininos, cunha perspectiva de análise lingüística e literaria, mais tamén histórica e antropolóxico-social, en diálogo con outros textos xurídicos, poéticos etc.

RESUMEN

Las relaciones sexoafectivas intermasculinas e interfemeninas en el trovadorismo gallego

Esta tesis doctoral aborda la presencia de las relaciones sexuales y de los vínculos de afectividad intensa entre hombres o entre mujeres en las cantigas medievales en gallego-portugués. Se inicia con una contextualización histórico-literaria sobre el fenómeno trovadoresco gallego y el funcionamiento del género satírico, con especial atención al recurso de la *equivocatio*, y estudia también cómo el surgimiento de la noción de sodomía supone un punto de inflexión en la historia de la sexualidad y de los afectos. Teniendo en cuenta este marco, se ofrece una revisión de las relaciones intermasculinas e interfemeninas en las literaturas medievales.

Se ha delimitado un corpus de estudio de 87 cantigas (cuya edición instrumental se acompaña en apéndice), en el cual se analizan los significantes homosexuales que se verifican en esos textos o que así fueron atendidos por la crítica filológico-literaria en algún momento.

Tras estudiar algunos casos hipotéticos de poemas amorios entre dos hombres o entre dos mujeres, se examina y se esquematiza el nutrido conjunto de invectivas en que aparecen elementos repertoriales intermasculinos o interfemeninos, con una perspectiva de análisis lingüístico y literario, pero también histórico y antropológico-social, en diálogo con otros textos jurídicos, poéticos, etc.

ABSTRACT

Same-sex attraction relationships in the works of the Galician troubadours

This PhD thesis discusses with on the presence of sexual relations and intense affection between men or women in medieval poetry in Galician-Portuguese. It opens with the historical and literary background of the Galician troubadour phenomenon as a satirical genre, paying special attention to *equivocatio*, studying the emergence of the notion of sodomy as a turning point in the history of sexuality and affections. This framework lays the basis for a review of same-sex relationships between men and women in medieval literature.

A corpus of 87 *cantigas* (whose instrumental edition is included as an appendix) was selected, analysing all of the homosexual signifiers found, both those verified in these texts and those deemed as such by the philological and literary critics.

After studying several probable cases of love poems between two men or two women, the author examines and catalogues the rich set of invective items appeared in intermale and interfemale repertory, not only from a linguistic and literary perspective, but also an historical and anthropological point of view, referring to legal texts, other kind of poems, etc.

Índice - Volume 1

0. Introducción.....	17
0.1 Proceso de elaboración da tese.....	17
0.2 Obxectivos, metodoloxía e problemas epistemolóxicos.....	19
0.2 Terminoloxía.....	25
0.3 A crítica literaria contemporánea e a homosexualidade no trobadorismo galego...	32
0.4 Criterios de delimitación do corpus.....	39
0.5 Criterios de edición.....	47
1. A literatura en galego/portugués na Idade Media e o seu papel no sistema cultural ibérico e europeo.....	53
1.1 A elaboración literaria do galego-portugués medieval.....	56
1.2 Por que denomíno trobadorismo galego?.....	62
1.3 Historia dos textos vs. historia do sistema literario: unha revisión do espectáculo trobadoresco galego.....	72
1.4 Espazos xeográficos do trobadorismo galego.....	79
1.5 A posta en escena trobadoresca.....	82
2. A sátira medieval: entre o escarnio velado e o maldizer directo.....	91
2.1 Un xénero canónico.....	91
2.2 O xogo do equívoco.....	100
2.2.1 A configuración de isotopías dilóxicas.....	104
2.2.2 O uso dilóxico de partículas.....	108
2.2.3 Outros recursos do equívoco.....	110
3. Configuracións e núcleos eróticos do trobadorismo.....	115
3.1 O amor e os xéneros.....	115
3.2 A <i>fin'amor</i> : a heterosexualización do platonismo.....	120
3.2 Do amor como ideal á degradación masculina da vida amorosa.....	126
4. A invención da sodomía e as súas repercusións.....	141

4.1 O nacemento da <i>Sociedade Represora</i>	141
4.2 O pecado dos pecados, o delito dos delitos.....	147
4.3 A evolución na Península Ibérica.....	161
4.4 Mulleres e sodomía.....	173
5. As relacións intermasculinas e interfemininas nas literaturas medievais.....	179
5.1 As kharxas.....	179
5.2 A homosexualidade feminina nas literaturas do ámbito cristián.....	187
5.3 A homosexualidade masculina nas literaturas do ámbito cristián.....	194
6. A afectividade homosocial ante a emerxencia da homofobia.....	205
6.1 O ideal de <i>amicitia</i> e o amor entre varóns.....	205
6.1.1 Os amigos fronte aos sodomitas.....	205
6.1.2 O amor entre homes na prosa galego-portuguesa medieval.....	210
6.1.3 O amor entre homes no trobadorismo galego.....	218
6.2 O desexo (inter)feminino.....	228
6.2.1 O apagamento do amor entre mulleres na prosa galega medieval.....	228
6.2.2 Unha cantiga <i>de amiga</i> ?.....	231
7. A homofobia como arma política.....	239
7.1 O útil pecado que non é necesario probar.....	239
7.2 O ciclo ou os ciclos de Don Fernando.....	240
7.2.1 Os antropónimos de Don Fernando.....	241
7.2.2 Estevan Fernández de Castro e a revolta contra Afonso X.....	249
7.3 Outros nobres satirizados: Don Estevan, Roi Garcia e Joan Fernandez.....	262
8. Os varóns pasivos.....	269
8.1 A afronta da pasividade.....	271
8.2 As dúbidas sobre o efeminamento.....	283
8.3 As invectivas contra Bernal de Bonaval.....	286
8.4 Don Tisso Perez.....	292
9. A animalización.....	299

9.1	Simbolismo animal na Idade Media.....	299
9.2	As cabalgaduras.....	300
9.3	O can e outras posíbeis metáforas animais.....	314
10.	Misoxinia e lesbofobia.....	321
10.1	A hipersexualización das soldadeiras.....	322
10.2	As <i>velhas</i> , as <i>mancebas</i> e as <i>covilheiras</i>	326
10.3	O amor de Sancha e María.....	336
10.4	Lesbianismo conventual.....	342
10.5	Damas con outras damas.....	347
11.	Prostitución masculina.....	353
11.1	Carencia de fontes.....	353
11.2	Os <i>putos</i> , os <i>torpes</i> , os <i>mercados</i> e, de novo, os <i>muus</i>	355
12.	Doenza e pecado.....	365
12.1	O corpo como espello da alma.....	365
12.2	Os excesos da luxuria.....	366
12.3	A cegueira como castigo divino.....	372
12.4	Doenzas e infeccións venéreas no esquema activo / pasivo.....	376
13.	A topografía do pecado.....	383
13.1	<i>Hostes domesticii</i> e <i>hostes extranii</i>	383
13.2	Espazos da homosexualidade no trobadorismo galego.....	386
13.3	A imagoloxía homófoba do Islam.....	394
14.	Relacións de idade e de poder.....	407
14.1	A atribución a xogres e soldadeiras.....	407
14.2	Os señores e os vasalos.....	416
14.3	Os contrastes de idade e de beleza.....	420
15.	O grupo perigoso. Unha identidade ou alteridade homosexual?.....	423
15.1	O armario: o que se agocha, o que se evidencia.....	423
15.2	O oposto aos <i>fadimalhos</i>	429

15.3 Dun <i>trobar natural</i> a un <i>trobar contranatura</i> ?.....	440
15.4 Identidades sexuais nos séculos XIII e XIV?.....	447
16. Conclusións.....	465

0. Introducción

0.1 *Proceso de elaboración da tese*

Cando me ensinaron por vez primeira a lírica medieval galega fiquei fascinado. Foi seguramente unha das primeiras ocasións en que comecei a tomar consciencia de que o que eu sentía como unha *fala* era de verdade, totalmente de verdade, unha *lingua*. Para os meus ollos infantís fora tremendo saber que aquí mesmo, había tantos séculos, se escribira nese mesmo idioma que na parroquia non dicíamos que falásemos, senón que chapurreabamos.

Iso aconteceu no meu oitavo da EXB, que equivale ao segundo da ESO de hoxe en día. A literatura galega chegaba ás miñas aulas con tres cursos de atraso a respecto da literatura española. Así, cando comecei a ouvir falar de leixapréns, refráns e mestrías, xa me soaban o romanceiro recollido por Menéndez Pidal ou as composicións de Quevedo, Garcilaso, Samaniego, Lope de Vega... Lera moita cousa en castelán mais descoñecía que o idioma que eu falaba fora o romance lírico peninsular na Baixa Idade Media.

Conto esta pequena anécdota biográfica porque, na súa sinxeleza, penso que encerra os problemas cruciais que temos á hora de abordar desde Galiza o noso tesouro literario medieval. Primeiro, que chegamos tarde a coñecelo, en todos os sentidos. Segundo, que existe aínda unha ignorancia social importante sobre a súa transcendencia, mesmo nunha dimensión europea ou mundial. A idea é que "se non somos nada", nunca nada fomos e nunca nada seremos.

Esta tese é, para min, non só un reencontro persoal con esa faísca infantil¹, senón tamén a culminación de varios anos de pesquisas sobre os significantes e/ou significados² homosexuais na literatura galega medieval. O meu primeiro encontro específico con este

¹ Como apuntaba Freud na súa correspondencia con Wilhelm Fliess, "a felicidade só vem com a realização de um desejo infantil" (cit. in Gueller, 2005: 112).

² Non podo deixar de recordar a contundente crítica de Lacan á distinción signifiante / significado, pois un significado sempre é na verdade un signifiante para outro signifiante (Lacan, 1971: 151-191 e 2008: 19). A apreciación, de grande importancia do punto de vista da Psicanálise, é aproveitábel tamén para estudos lingüísticos e literarios, coma este en que tantas veces entraremos nas procelosas augas dos equívocos.

tema foi na miña adolescencia, a través da *Antoloxía de poesía obscena dos trobadores galego-portugueses* que realizara Xosé Bieito Arias Freixedo, quen non só conseguía facer accesíbeis textos difíciles senón que ofrecía tamén unha sección específica sobre "A Homosexualidade" (Arias Freixedo, 1993: 45-86). Eran sátiras, como tamén era tempo de sátiras a década de 90³. Mais polo menos supuña existir.

A liña de pesquisa propiamente dita foi iniciada nos anos de estudante das Filoloxías Galega e Portuguesa na Universidade de Santiago de Compostela a finais do século XX, en que a profesora María Isabel Morán Cabanas me dirixiu un traballo de curso sobre a cuestión. Debo agradecer o seu entusiasmo polo resultado —que funcionou como un motor— e o seu convite para publicar aquelas pesquisas iniciais (Callón, 2000).

Continuei as investigacións por unha liña coadxuvante como é a incidencia do heterosexismo nas institucións literarias a través do meu Traballo de Investigación Tutelado, que dirixiu o profesor Elías Torres Feijó. Hei de agradecer as súas indicacións e suxestións, ao igual que as dos membros do xuri, que tiveron a ben avaliar esas páxinas coa máxima cualificación: os profesores Anxo Tarrío Varela e Arturo Casas Vales (Callón, 2003). A carón das análises académicas, desenvolvín tamén un labor divulgativo dalgúns resultados das pesquisas (p. ex., Callón, 1999, 2003b, 2010, 2010b, 2011c, 2014).

O meu principal contributo sobre o tema, no proceso encamiñado cara a esta tese, foi o libro *Amigos e sodomitas. A configuración da homosexualidade na Idade Media* (Callón, 2011), que obtivo por unanimidade o premio Vicente Risco de Ciencias Sociais⁴, foi posteriormente distinguido co premio Fervenzas Literarias ao mellor ensaio dese ano e

³ Lembremos que neses anos, tan próximos e porén tan afastados, non había homes collidos da man á luz do día en ningunha cidade ou vila galega e que eran escasos os referentes públicos de homosexuais declarados en todo o mundo (ademais, boa parte deles éranos tras se coñecer que estaban doentes da SIDA). Non é obxecto deste traballo analizar a mudanza histórica que se produciu neste cuarto de século, mais tamén é útil tela presente á hora de contextualizar a evolución deste obxecto de estudo no campo académico.

⁴ O galardón foi tamén un importante estímulo para continuar coa pesquisa. Debo constatar que toda a investigación se desenvolveu collendo tempo fóra do meu horario laboral e sen posibilidade de contar con financiamento. As licenzas de estudos para finalizar as teses de doutoramento desapareceron para o profesorado de secundaria, do mesmo xeito que se foron fechando as portas de varias bolsas de pesquisa a que durante anos tamén podíamos acceder os docentes non universitarios. Son decisións políticas e do campo académico sobre as que coïdo que cómpre reflexión e mudanza. En calquera caso, a pesar desas dificultades, o mellor carburante para continuar con ela e terminala foi o desexo.

ficou finalista nesa mesma categoría dos premios Redelibros, Ánxel Casal e da Asociación de Escritoras e Escritores en Lingua Galega. Quero sinalar o meu agradecemento en especial ao xuri do primeiro desas distincións, conformado pola profesora Teresa Devesa Graña e mais polos profesores Fernando Acuña Castroviejo, Xosé María Eguileta Franco, Luís Martínez-Risco Daviña e Francisco Fernández Rei. Teño de salientar tamén as reseñas que recibiu esa obra, cuxas diversas observacións permitiron enriquecer a presente tese (Ayán, 2011; Ferreiro, 2011; Fernández Rei, 2011; Mérida Jiménez, 2011; Pérez Pereiro, 2011; Requeixo, 2011; Requeixo, 2011b)⁵.

A pesar deste proceso previo de pesquisa e de que algunhas ideas xa se expuxeron con anterioridade, o conxunto aquí exposto é diferente, por tres derivas lóxicas: a análise nesta ocasión dun repertorio maior de textos; a posibilidade de consulta e contraste de máis bibliografía especializada, e o obxectivo máis académico e menos divulgativo para o público xeral que ten este estudo. Por iso, entre outras razóns, esta será o último parágrafo en primeira persoa do singular, e mesmo antes de o finalizar pasamos xa ao plural de autoría.

0.2 Obxectivos, metodoloxía e problemas epistemolóxicos

Na súa disertación de doutoramento sobre a sátira no trobadorismo galego, Graça Videira Lopes facía un chamamento á necesidade de posteriores “estudos monográficos sobre moitas das materias aquí abordadas” (Lopes, 1994: 13), que haberían de levar á discusión de varias das hipóteses que ela formulou. En boa parte, estas páxinas tentan cubrir o oco da inexistencia dun estudo demorado e global sobre un dos puntos máis

⁵ Que se trata dun tema que na actualidade é motivo de polémica demóstrao ben que a primeira reseña que se publicou deste libro, fortemente crítica co seu contido, chegou un par de meses antes de que a obra se publicase e sen que o autor de dito artigo tivese aínda a oportunidade de a ler, e polo cal é difícil considerala propiamente recensión.

Véxase sobre iso Xerardo Torrado Agulla (2011a) e, tras a miña réplica no mesmo xornal tamén antes da saída do libro (Callón, 2011b), o monográfico de 160 páxinas que elaborou esta mesma persoa, de novo antes da saída do volume (Torrado Agulla, 2011b). Trátase dun argumentario pragado de homofobia apriorística e nada rigoroso na súa formulación, mais que apunta ao relevo que ten tamén no campo académico aínda no século XXI debuzarse sobre a historia da sexualidade en xeral e da homosexualidade en particular.

relevantes dese corpo satírico trobadoresco, o relacionado coa homosexualidade, aínda que non nos centraremos en exclusiva nos dominios do escarnio e do maldizer sobre os que se debrozou esta profesora portuguesa⁶.

Mesmo coa consciencia de que existía unha carencia que queremos contribuír a resolver, non temos máis opción que recoñecer que, a carón do ideal, sempre se sae perdendo. Este estudo, a pesar da súa ambición compiladora e do seu esforzo por discutir verso a verso os significantes homosexuais trobadorescos, fica tamén como unha análise provisional. Non o dicimos só na concepción efémera que teñen por definición os traballos académicos ante o avance do coñecemento, non. Verase que moitas das dúbidas que podemos formular, como dúbidas ficarán. Será así desde o campo da crítica textual (moitos versos son na verdade irreconstruíbeis cos testemuños e os datos históricos de que dispomos) até o desciframento dos equívocos.

O xogo da *equivocatio* foi, sen dúbidas, un dos elementos que máis dilemas e complicacións nos presentou á hora de delimitarmos o corpus, como explicaremos máis adiante, na epígrafe 0.5. No entanto, como paso previo á análise dos cancioneros, vímonos obrigados a realizar unha detida contextualización histórica do xurdimento da sodomía e tamén da presenza da homosexualidade noutras literaturas europeas. Dese xeito procuramos unha panorámica máis ampla da situación e, con ela, unha achega ás cantigas sen estarmos tan constringidos polos óculos do presente. Parafraseando Karl Marx (1987: 77-82), que denunciaba que á burguesía lle encantaba dicir que todo era histórico sempre e cando para si se reservase a eternidade, resulta mesmo cansativo ver tantas historias do amor e da sexualidade que ou directamente esquecen ou deixan nun compartimento estanco as pulsións de desexo entre homes ou entre mulleres. Todo sería histórico, agás a heterosexualidade, que é eterna...

O traballo de contextualización que realizamos axudounos a situar nos seus verdadeiros termos estas composicións e, ademais, foinos de grande axuda para evitar o prexuízo de ler nelas o que elas non din ou de non ler nelas o que elas si din.

⁶ Imposíbel non lembrarmos neste momento as palabras de Manuel Francisco Reina (2007: 81): "Que hubo mucho amor homosexual en la Península Ibérica durante la Edad Media está fuera de toda duda, aunque es un hecho del que se evita hablar y está sin un estudio de conjunto."

Para esta pesquisa historiográfica aproveitamos a auga de varias correntes. Salienta entre elas a frescura que mana desde hai tres décadas dos traballos fundamentais de investigadores como John Boswell⁷ (1981 e 1995), Alan Bray (1995 e 2003) ou Mark D. Jordan (2002), que se esforzaron en ler de novo as fontes medievais ao seu alcance sen as lentes dos prexuízos homófobos contemporáneos, e que conseguiron con iso unha mellor aproximación ao que foron a sexualidade e os afectos nesa longa etapa histórica. De todos estes autores, o que máis nos influíu desde a primeira vez que tivemos contacto cos seus textos, foi sen dúbidas John Boswell. Podemos dicir que Boswell está en todo nesta disertación, mesmo cando non se cita ou inclusive cando se discrepe del, porque tamén aí seguimos camiños e métodos que orientou Moitas veces a pregunta que nos formulabamos en alto á hora de analizar un documento era: "Que diría Boswell se lese isto?"

Tal visión ten de se emparentar, de xeito necesario e obrigatorio, co atrevemento previo de ollar a sexualidade en fite, sen xuízos apriorísticos, e con capacidade de análise sen pretensións normativizadoras do discurso ao seu redor. Ese é o caso pioneiro e fundamental de Sigmund Freud (1992, 2003 e 2009), no cal afondarían xa na segunda metade do século XX Jacques Lacan (1971, 1988, 1996, 2004, 2005, 2006, 2008, 2008b e 2013) e, centrándose na perspectiva do poder e dos discursos, o seu coetáneo Michel Foucault (1972, 1994, 1994b, 1994c e 2007). A mundividencia dos tres influíu en nós, aínda que con quen estamos máis en débeda na comprensión do mundo, e tamén dos textos, é con Lacan e, con certeza, co seu mellor transmisor, Jacques-Alain Miller (2010).

Outra corrente que procuramos aproveitar ao máximo nesta pesquisa son os traballos de estudo e valoración da historia da literatura galega e, en xeral, da historia de Galiza que con singular forza se levan desenvolvendo nas últimas décadas. Así, procuramos realizar unha aproximación sociohistórica ao que foi a literatura en galego-portugués na Idade Media e o seu papel nos sistemas culturais ibéricos e europeos sen caer na acumulación de lecturas críticas (moitas veces adulteracións con causas políticas, do que é

⁷ En homenaxe a este profesor de Yale falecido da sida na década de 90 creouse un espazo web que é unha útil base de datos para investigar sobre homosexualidade, con bibliografía de e sobre ese historiador: Halssal, 1997-2007.

bo exemplo o estudo escolar da case inexistente lírica e da hipotética épica medievais castelás⁸), senón procurando acudir ás propias fontes. Para esa análise fóronnos moi útiles as achegas da teoría dos polisistemas de Itamar Even-Zohar (1990 e 1999).

As tres liñas canónicas do trobadorismo galego-portugués son, como é sabido, as cantigas de amor, as cantigas de amigo e as sátiras⁹. Estas últimas foron nesa etapa histórica un xénero coa mesma entidade que os outros. Porén, na Idade Contemporánea tanto a súa compilación como o seu estudo global tardou varias décadas máis en se facer que cos xéneros de amor e de amigo¹⁰.

Debruzarémonos sobre o *escarnio* e o *mal dizer* tendo en conta as principais achegas realizadas desde os finais do século XIX até estes comezos do XXI. Confrontaremos as funcións dun xénero que procura a ofensa, así como a importancia do xogo do equívoco e as súas formulacións. Son fundamentais para este percurso os traballos de Graça Videira

⁸ Miguel-Anxo Murado explica con moita ironía as manipulacións históricas da literatura medieval en castelán realizadas especialmente por Ramón Menéndez Pidal e que hoxe se continúan a repetir unha e outra vez no ensino obrigatorio á hora de falar das orixes da lírica: "No hay duda de que Pidal contemplaba sus investigaciones como una misión para hacer renacer un espíritu nacional dormido porque así lo dijo y lo escribió repetidamente. Era una tarea inmensa, porque la realidad no había sido muy generosa con el ideal que él se había formado en la cabeza. Castilla carecía casi completamente de una poesía medieval, lo que todavía resultaba más sangrante en vista de la abundancia de la lírica gallegoportuguesa, el trovadorismo provenzal y la lírica catalana medieval. En este campo, a pesar de sus esfuerzos, apenas fue capaz de reunir unos ejemplos escasos, insuficientes. Aun así mantuvo hasta el final el convencimiento de que esa lírica se encontraría algún día (como homenaje a él, los libros escolares de literatura española siguen reservándole un epígrafe, lleno de conjeturas)" (Murado, 2013b: 97).

Lembrémonos de que Pidal chegou a afirmar que "[l]a generalización del castellano es obra que secularmente se va consumando por la superioridad de sus juglares anónimos" (cit. in Abad, 2008: 76), que por moi anónimos que sexan permanecen nos manuais de disciplina. No que di respecto en concreto á épica, é bo lembrar que o que quixo presentar como restos de antigos cantares de xesta medievais eran obra da Renacemento ou, na súa maioría, do Barroco (Murado, 2013b: 98) e que moitas das súas afirmacións resultan absolutamente disparatadas e contrarias aos coñecementos académicos que se tiñan na altura (cfr. Menéndez Pidal, 1944: 393). Tampouco se debe esquecer que o mesmo investigador español chegou ao punto de modificar o manuscrito do *Poema de Mio Cid* para que parecese máis antigo, tal e como demostran as análises de raios X e das tintas. Colin Smith advertiuno publicamente e, como consecuencia, "al gran filólogo británico se le hizo el vacío para siempre en la universidad española" (Murado, 2013b: 100). Véxanse tamén a este respecto os traballos de Pilar Vázquez Cuesta (1980) e Manuel Rodríguez Alonso (2004).

⁹ Utilizaremos o termo *sátira* co sentido amplo que ten en galego-portugués de 'crítica, parodia, ridiculización' (Real Academia Galega, 2012-: s. v. *sátira*; Priberam, 2008-2012: s. v. *sátira*), tanto para individuos como para colectivos ou ideas.

¹⁰ As principais edicións previas á de Lapa son as elaboradas por Carolina Michäelis de Vasconcelos (1904a e 1904b) e, como compilacións de xénero, as realizadas por José Joaquim Nunes: *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, en 3 volumes, entre 1926 e 1928 (Nunes, 1971) e, xa en 1932, as *Cantigas d'amor dos trovadores galego-portugueses* (Nunes, 1971b).

Lopes (1994 e 2002), Carlos Paulo Martínez Pereiro (1996 e 1999) e, sobre todo, o monumental e pioneiro labor de Manuel Rodrigues Lapa (1998).

As sátiras achégannos unha peza indispensábel para comprendermos a composición poliédrica do sexo e do desexo no ser humano e, en concreto, no que foi o espectáculo trobadoresco galego¹¹. Debruzarémonos por iso nas configuracións e núcleos eróticos desta escola trobadoresca en diálogo coa importancia que tivo a aparición do concepto de *sodomía* no século XI, seguramente a invención decisiva da teoloxía medieval, como afirmou Mark D. Jordan (2002). Mais para o contexto xeral de mudanza imos acudir tamén ás análises historiográficas de Robert Ian Moore (1989 e 2012) e as súas conclusións sobre a *Persecuting Society*.

Antes de entrarmos de cheo na análise da homosociabilidade (na liña de Eve Kosofsky Sedgwick, 1990) ou da homoafectividade, faremos un alto para confrontar a presenza do que podemos cualificar como “significantes homosexuais” noutras literaturas occidentais do medievo, algunhas delas estreitamente vinculadas co trobadorismo galego.

Comprobaremos así a configuración do ideal de *amicitia* entre varóns, coas súas consecuencias de afectividade homosocial, que marca unha liña de continuidade histórica con etapas anteriores, mais tamén comeza a estipular distancias pola emerxencia da homofobia e os que pasarán a considerarse signos sodomíticos.

O lesbianismo, pola súa banda, permanece máis invisibilizado, non só na documentación literaria, senón tamén na iconografía e nos códigos relixiosos, rexios ou civís. Haberemos de nos deter a estudar como se configurou e configura ese silencio, esa censura, do desexo (inter)feminino, tendo en conta tanto as propostas que —na liña de Judith M. Bennet (2000)— propoñen reproximarse ás fontes para estudar o que nos contan sobre os afectos, a comezar polas diversas achegas realizadas polo feminismo. Estas últimas son fundamentais á hora de atendermos un campo onde se mesturan varias estruturas de poder para dar como resultado o silencio e a distorsión (véxase, p. ex., o ensaio de Luz Sanfeliú, 1996, e a *Historia de la misoginia* de Esperanza Bosch, Victoria A.

¹¹ Tomamos o termo *espectáculo* á hora de nos referirmos ás actuacións ou representacións trobadorescas da obra de António Resende de Oliveira (1994).

Ferrer e Margarita Gili, 1999).

Incluiremos como apéndice no segundo volume desta disertación a edición instrumental das 87 cantigas que conforman o noso corpus principal de estudo, após revisarmos os testemuños dos manuscritos e as principais lecturas editoriais contemporáneas.

Boa parte da tese estará dedicada a explicar o significativamente abondoso repertorio¹² homófono nas sátiras trobadorescas galego-portuguesas. Coa bagaxe teórica sinalada estaremos xa advertidos para observar que, a pesar de que sexa linguaxe, temática etc., de carácter homófono, non sempre será a homosexualidade o albo destas críticas, senón que pode ser un recurso para o riso, un elemento máis para hiperbolizar os desenfrensos da luxuria etc.

Para procurarmos unha mellor análise, desde o capítulo 7 até o 15 realizamos unha segmentación polos principais temas tratados nas invectivas. Debemos chamar a atención ao feito de que non distribuimos as cantigas por grandes temas, senón que analizamos todos eses grandes temas que están presentes nas cantigas. Por exemplo, a composición "Comprar quer'eu, Fernan Furado, muu" [4], de Airas Veaz técese con varios elementos repertoriais que serán atendidos en varios lugares: no capítulo 7, sobre arma política, porque o escarnido pode ser un trasunto de Estevan Fernández de Castro; falaremos dela tamén no capítulo 8 xa que hai unha degradación da pasividade; analizarémola así mesmo na epígrafe 9.2 no referente ao simbolismo animal que contén e así por diante¹³.

A nosa disertación, por tanto, divídese en dúas grandes partes: o estudo histórico-literario previo para podermos contextualizar e delimitar as cantigas sobre as que nos

¹² Utilizamos repertorio cos diferentes matices que Itamar Even-Zohar lle achegou ao termo, que é un dos máis importantes da súa proposta. No artigo inaugural da teoría dos polisistemas é definido do seguinte xeito: "Repertoire is conceived of here as the aggregate of laws and elements (either single, boud, or total models) that govern the production of texts." (Even-Zohar, 1990: 17). Anos máis tarde, o mesmo teórico marcaría outro matiz, aumentando a súa aplicación á recepción de textos, entendido *texto* nunha acepción ampla, que vai para alén do verbal. Así, pasaríase a definir o repertorio como un "conjunto de regras y materiales que regulan tanto la construcción como el manejo de un determinado producto, o en otras palabras, su producción y su consumo." (Even-Zohar, 1999: 31).

¹³ Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (1995: 168) consideraban "monótonas e repetitivas (...) as cantigas que poñen en evidencia pública ós homosexuais" no trobadorismo galego. Non sabemos ben cal sería o corpus concreto en que estarían a pensar cando realizaron esta afirmación, mais coa esquematización das cantigas nas páxinas seguintes poderase ver da súa diversidade.

debruzaremos, e a análise demorada, tanto en termos literarios como históricos e antropológico-sociais dese corpus, posto en diálogo con outros textos líricos, xurídicos etc.

Temos presente desde o comezo que nesta intersección entre diferentes disciplinas sociais nos imos encontrar decote con problemas epistemolóxicos complexos de superar. Unha das áreas con máis dilemas e interrogacións é a da Historia da sexualidade:

Materials are abundant but elusive. Private sexual acts leave no trace except, perhaps, on the bodies of the participants, or more permanently in the form of babies; few people write a record afterwards, and when they do no corroboration is possible, while such records are the first to be destroyed by the dying and their heirs. Records of public sexual acts are rarely produced by the performers. Moreover, the deeper we dive into the wreck, the less of this material we find. The attraction of discourse analysis must spring in part from the comparatively enormous amount of it we have to work with, since most cultural products are saturated with sexuality in some way. (Richlin, 2013: 301)¹⁴

De calquera forma, no noso caso a aproximación á historia da sexualidade vai ser para tentarmos comprender mellor e analizar as composicións que abordan esta cuestión, non para dirimir cando estamos ante unha persoa que empiricamente fose homosexual, heterosexual, bisexual..., a pesar de que encontramos numerosas veces na bibliografía este tipo de reflexións (p. ex., Cadaval Gil, 2003: 96; Juárez Blanquer, 1988: 247; Lapa, 1998: 238; Mattoso, 2009: 27, etc.), que sempre son irresolúbeis

0.2 Terminoloxía

Decidirse a estudar as relacións sexuais ou eróticas entre homes ou entre mulleres anteriores ao réxime de sexualidade contemporáneo (Llamas, 1998) supón sempre, para comezar, un serio problema terminolóxico. Aínda son moitos os estudos que principian pola consabida xustificación: utilizan o termo *homosexual* a pesar de que non existían nin o termo (até a segunda metade do século XIX) nin a concepción das identidades sexuais que temos na actualidade. Resultan fundamentais para esa concepción estas liñas que insire Michel Foucault no primeiro volume da súa magna *Historia da sexualidade*:

¹⁴A mesma investigadora asevera, no entanto, que a pesar desas problemáticas, "this history still constitutes a noble response to centuries of silence" (Richlin, 2013: 306).

Não se deve esquecer que a categoría psicolóxica, psiquiátrica, médica, da homossexualidade se constituiu desde o momento en que a caracterizaram –o famoso artigo de Westphal, en 1870¹⁵, sobre as “sensacións sexuais contrárias” pode valer como data de nacemento–, menos por un tipo de relacións sexuais do que por unha certa cualidade da sensibilidade sexual, unha certa maneira de inverter en si mesmo o masculino e o feminino. A homossexualidade apareceu como unha das figuras da sexualidade cando foi abatida á práctica da sodomia, pasando a unha especie de androginia interior, un hermafroditismo da alma. O sodomita era un relapso, o homosexual é agora unha especie. (Foucault, 1994: 47)

Como afirmou Joseph Bristow, “[t]his memorable formulation soon became something of a slogan” (cit. in Richlin, 2013: 299). No entanto, quince anos antes, na súa *Histoire de la folie à l’âge classique*, Foucault (1972) tentara facer unha primeira aproximación cronolóxica ao nacemento da categoría *homosexual* e propuxera outra data diferente: o século XVII¹⁶.

En varios traballos dos Estudos LGBT (Lésbicos, Gais, Bisexuais e Transexuais) chegou a haber un momento en que a primeira razón para considerar ou desconsiderar un traballo pasaba porque realizase ou non a división de augas na data marcada por Foucault (1994) no primeiro tomo da *Histoire de la sexualité*. Ante iso, hai que facer notar que, como tantas veces, se poden chegar a cristalizar tanto as ideas dunha persoa referencial que se

¹⁵ Na verdade, o termo apareceu no ano anterior, nun panfleto reivindicativo escrito en alemán (Mira, 1999: 379 e Johansson / Percy, 1996: 156), mais de 1870 é o artigo do neurólogo e psiquiatra tamén xermano que cita Foucault, Carl Westphal. Máis rechamante é que, aínda que comeza a usar ese neologismo, os dous casos clínicos a que fai referencia non se encadrarían dentro da etiqueta *homosexual*: “Both of his cases today would be called cases of gender non-conformity” (Bullough, 1996: 223).

Sexa como for, esta data tan exacta, mesmo que repetida, tamén foi con bos argumentos motivos de severas críticas (p. ex., Greenberg, 1998 e Bray, 1995), xa que se trata dun proceso social complexo, non delimitábel até eses extremos. Mais este aspecto é apenas a tona do seu contributo e non o seu cerne.

¹⁶ Esta primeira data, e as razóns que Foucault dá para expor esta hipótese, non foron obxecto de especial estudo, excepto por Didier Eribon (2001). A partir da súa advertencia, Marks Banens (2009) realizou unha análise sobre as mudanzas de Foucault á hora de historiar a homossexualidade. Diferenciou “trois théories qui nous pouvons distinguer ainsi correspondent à trois moments distincts dans l’œuvre de Foucault”, mais no caso concreto de cotexar as diferenzas entre a *Histoire de la folie...* e o primeiro tomo da *Histoire de la sexualité*, el ve “plus de continuité que de rupture” (Banens, 2009: 24).

Hai procedementos xudiciais ou relixiosos no século XVIII onde as persoas acusadas amosan unha identidade clara e unívoca determinada polo gusto sexual, tamén con exemplos en proceso inquisitoriais que se desenvolveron no reino de Galiza. É certo que nesa época non aparece aínda unha denominación única por ningures en Europa. Con todo, tamén é certo que non a existía aínda a finais do século XIX, onde abrolla o termo *homosexual*, que tardará en se consolidar e que aparece xunto con outras opcións que non triunfaron e que por iso non merecen tanta atención retrospectiva, mais que son indiciarias do proceso xeral de lle dar nome ás eleccións de obxecto (Callón, 2003: 18-21).

poden converter as súas palabras en significantes restritos e inmutábeis, moito máis estáticos e fosilizados do que puido considerar a persoa que elaborou esa teoría. Nestes casos, acho que é moi útil recordar aquilo que defendía Bourdieu (1988) de que se debe pensar cun pensador contra ese pensador, pois iso permitirá avanzar no coñecemento.

No exemplo concreto sobre o que estamos a tratar, onde se dirimían combates do campo académico que enarboraban a bandeira de Foucault para defender o construtivismo contra posíbeis anatemas esencialistas, vemos que poucas visións máis esencialistas pode haber que a repetición esencialista dunha única lectura construtivista. Non está de máis lembrar que, curiosamente, en toda a bibliografía que lemos sobre sexualidade publicada nas últimas catro décadas ninguén se autodenomina esencialista. É un artefacto do campo académico para determinar posicións.

En varias ocasións considérase que un paradigma do esencialismo sería o traballo de John Boswell (1981). Iso é a ollos vistos contradictorio, moito máis se lembrarmos que a maior parte das críticas que recibiu e recibe do poder académico son xustamente porque se centrou nas mudanzas producidas na modulación da sexualidade, co cal historiza mesmo algúns trazos que se estaban a considerar instintivos. O propio Boswell (1985) replicou as críticas que sufriu polas súas investigacións nunha reflexión en que fala de tres tipos de teorías que poden delimitar a categoría ou concepto homosexualidade e que nos son moi útiles para a nosa pesquisa concreta.

Así, Boswell diferencia tres tipos de teorías, que denomina A, B e C:

Según las teorías de tipo A, todos los seres humanos son sexualmente polimorfos, es decir, capaces de interacción erótica y sexual con individuos de uno u otro sexo indistintamente. Circunstancias externas, como la presión social, las normas legales, las creencias religiosas, las circunstancias históricas o personales, determinan la expresión real de los sentimientos personales de cada individuo. Las teorías de tipo B postulan la existencia de dos o más categorías sexuales cuya diferenciación se basa, por lo general, aunque no siempre, en la elección del objeto sexual y a las cuales pertenecen todos los seres humanos, aunque presiones o circunstancias exteriores pueden inducir a los miembros de una sociedad dada a mantener (o incluso a creer) que pertenecen a otra categoría distinta de la que naturalmente les corresponde. La versión más habitual de las teorías del tipo B supone que los seres humanos son heterosexuales, homosexuales o bisexuales, pero que

no todas las sociedades permiten la expresión de todas las posibles tendencias eróticas. Otras teorías pertenecientes al tipo B clasifican a las personas ateniéndose a otras características, por ejemplo, a la preferencia por un papel determinado en el acto sexual. Las teorías del tipo C consideran normal (o “natural”, o “moral”, o las tres cosas) una forma de respuestas sexuales, y anormales (“antinaturales”, “inmorales”) las demás.” (Boswell, 1985:49-50)

No caso A podemos falar, segundo Boswell, de *nominalismo*, xa que as etiquetas *homo / hetero* se presentan como convencións arbitrarias; noutras palabras, o *construccionismo*. As teorías B vincúlense co esencialismo, e Boswell denomínaa *realismo*. Reparemos en que se considera que aí habería unha “verdadeira” identidade sexual que non se constrúe, que é consubstancial á persoa. O último grupo de teorías non describen, senón que prescriben.

É tal tamén o problema terminolóxico que unha das principais críticas que continúa a recibir o estudo de John Boswell non vén polo que demostrou con contundencia, senón porque optou por utilizar desde o mesmo subtítulo unha palabra moi connotada extraacademicamente: *gay*¹⁷.

Todas estas reflexións cruzadas son, sen dúbida, importantes. Mais tamén deberían ser importantes, poñamos por caso, para os estudos que se poden facer sobre as relacións entre homes e mulleres na Idade Media. Porque o concepto de *heterosexualidade* tampouco existía, o do *amor* estaba nunha mudanza profunda, o de *matrimonio* non tiña nada a ver no comezo desta etapa histórica co seu final e —isto é moi importante— as propias nocións de *sexo* e *sexualidade* son absolutamente anacrónicas... Mais o caso é que estas disquisicións teóricas e terminolóxicas case non se producen ou directamente non existen, o cal dá lugar a unha distorsión seria, a de dar a entender que a

¹⁷ Da obra de Boswell tamén discordamos con dúas escollas terminolóxicas. En primeiro lugar, sumámonos a quen considera forzado o uso de *gay*, pois di respecto a unha identidade contemporánea moi específica na cal tampouco se senten englobados todos os homosexuais (Drucker, coord., 2004). Ademais, a xustificación que ofrece para iso é moi feble (Boswell, 1981: 41, nota 3, e 43, nota 6).

É verdade que hai tamén grupos que consideran o uso de *homosexual* como unha denominación patoloxizante, porén seméllanos a máis obxectivábel nun campo en que todas as etiquetas poderían ter algún trazo tabuístico. Por exemplo, o termo *gay*, que naceu como afirmación en positivo, é hoxe utilizado tamén como insulto.

Outro punto en que non concordamos con este historiador é na súa decisión de non usar o termo *homofobia* (Boswell, 1981: 46, nota 11). A nós, pola contra, non só nos parece acaído, senón tamén exacto, como explicaremos.

heterosexualidade é transhistórica mentres que a homosexualidade sería unha identidade contemporánea¹⁸. As fontes documentais, mesmo cerceadas como están, demostran que iso non é así.

Decidimos utilizar desde o propio título os circunloquios "relacións sexoafectivas intermascullinas e interfemininas", primeiramente porque iso nos axudaría a evitar as secuelas do debate nominalista (cfr. Boswell, 1985, e Richlin, 2013: 300-301), mais tamén para subliñar que estamos a falar de afectos que poden ser obxecto de categorizacións diferentes, tanto históricas e espaciais como persoais.

Con "sexoafectivas" facemos referencia a relacións tanto físicas como eróticas equiparábeis co que hoxe considerariamos "homosexuais", mesmo sabendo como sabemos que os afectos humanos son por definición imposíbeis de delimitar con exactitude. Onde termina a amizade e comeza o amor é unha pregunta que mantén grandes resultados de audiencia nas televisións e move grandes toneladas de papel en libros e revistas actuais, mais non existe ningún mecanismo científico que poida establecer as fronteiras. Alén diso, que as cantigas de amigo se chamen así e non sexan cantigas de amizade é bastante elocuente para o momento e espazo histórico sobre o que nos imos debruzar.

Utilizamos o prefixo "inter" e non "intra" porque "inter" marca mellor, do noso punto de vista, que se trata de relacións entre persoas diferentes e onde o feito de que o elemento de desexo sexa unha muller ou un home pode non estar marcado previamente como decisivo, tal e como pensamos que ficaría sutilmente matizado no caso de usar "intra". Entendemos que este punto resulta máis opinábel, mesmo que sexa moi secundario.

Unha tradución a unha linguaxe coloquial do título desta tese sería: "As relacións que hoxe considerariamos homosexuais, tanto entre mulleres como entre homes, no

¹⁸ Esta —digamos— hiperhistorización da homosexualidade e eternización da heterosexualidade, baseada nunha errada interpretación de Foucault, levou a que se lle botase en cara a algunhas escritoras e escritores que presentaban personaxes de ficción que conscientemente desexaban a conxéneres en etapas históricas precontemporáneas. Dentro da literatura galega dos últimos anos, iso aconteceu por exemplo a Teresa Moure (2008) con *Unha primavera para Aldara* e a Marcos S. Calveiro (2008) con *Festina Lente*.

trobadorismo galego".

Mesmo con todo o dito, o termo *homosexual* será o máis habitualmente utilizado ao longo destas páxinas, no sentido de 'desexos, prácticas ou relacións sexoaffectivas entre mulleres ou entre homes'¹⁹. Como se pode apreciar, é unha definición que admite plasticidade. Non significa, por exemplo, 'que a súa identidade vital se condicione e determine polo gusto por conxéneres', nin 'que as súas prácticas sexoaffectivas sexan exclusivamente con persoas do seu mesmo xénero descartando calquera outra opción de relación' etc. No referido ás relacións entre mulleres, utilizaremos tamén *lésbico/a* como sinónimo perfecto de *homosexual*.

Tendo en conta o matiz antes indicado de que usamos conceptos contemporáneos e que iso ás veces foi motivo de discusión, debemos sinalar tamén que se trata esta posibilidade dunha rúa cega. Algúns estudos tentan esquivar o problema falando da *sodomía* no trobadorismo. Mais o problema mantense, pois así introdúcese un termo moito máis vago e mudante (como veremos no capítulo 4) e que, por riba, non aparece nunca nos nosos cancioneros, os cales tampouco aluden a argumentos xurídicos para realizar as súas críticas de argumentos homófobos. Coa asunción desa terminoloxía, os estudos pasan a proxectar desde os códigos legais e/ou relixiosos unha certa mundivisión que, polo que fose, non se recolleu nos versos que chegaron até nós. Pola nosa banda, aínda que non privilexiemos este termo, si o usaremos nas acepcións que se cotexan nos textos da época, que explicaremos polo miúdo no capítulo cuarto.

Unha proposta terminolóxica de interese para o caso das relacións interfemininas é o anglicismo *lesbian-like*, acuñado por Judith Bennet no ano 2000, neste caso para tentar sortear os obstáculos adicionais con que se encontra o obxectivo de historiar o lesbianismo. Como facer historia non só con fontes adulteradas, senón de voces silenciadas antes de máis por unha cuestión primaria como é o feito de seren mulleres?²⁰

¹⁹ Voltando a Foucault (1994: 114), debemos lembrar que tamén el utilizou os significantes *homosexuel(le) ~ homosexualité* e *hétérosexuel(le) ~ hétérosexualité* para se referir á Idade Media.

En calquera caso, non pode ser que este campo de estudo se converta nun "minefield of forbidden words, starting with 'sexuality' (...) and 'homosexuality'", como apunta Richlin (2013: 300).

²⁰ Aínda que poidan existir concomitancias e con certeza débedas teóricas, ela oponse ás teorías do *continuum lésbico* que propuxo Adrienne Rich: "Unlike Adrienne Rich, I do not wish to label all women-

Porén, mesmo que nos resulte de interese para observar con maior profundidade e que a teñamos en conta para tentar superar as limitacións metodolóxicas, na tese non utilizaremos esta conceptualización do *lesbian-like*. Cinxirémonos aos significantes interfemininos que hoxe serían etiquetábeis como homosexuais / homoeróticos e a aqueloutros significantes no mesmo sentido que foron deliberadamente transformados ou eliminados e dos que podemos rastrexar a súa ausencia.

Homofobia é un concepto –creado sobre *homosexualidade*– utilizado desde a década de 70 e que patoloxiza o odio ou medo antihomosexual. Podemos definilo como unha estrutura obxectiva e incorporada que é imposta pola orde establecida a través da violencia simbólica, organizando un esquema de percepcións, pensamentos e accións contrario á homosexualidade e ás persoas homosexuais (Mira, 1999: 377-378).

Para alén do uso de *homofobia* en xeral, elaborouse outro termo específico para as mulleres, a *lesbofobia*, que ten como trazo particular a misoxinia, o cal fai que se explicita tamén no conxunto dos varóns, incluídos aqueles que fan parte da identidade gay contemporánea. Para Alberto Mira, “la lesbofobia es un odio menos ‘irracional’ que la homofobia en general, ya que se integra en un consistente proyecto masculinista para discriminar a las mujeres y desautorizar su deseo” (Mira, 1999: 444).

O matiz patolóxico e individualizado do termo *homofobia* (cfr. Sedgwick, 1990) levou á aparición e consolidación doutra denominación que subliñase a idea de que se trata dunha cuestión de poder social: *heterosexismo*. Este concepto emparéntase moi directamente co de *sexismo*, proposto polo feminismo para se referir aos desequilibrios

identified experience —from maternal nurturance and lesbian sadomasochism to the esprit de corps of an abortion rights march— on a lesbian continuum. The essence of Rich's continuum is 'primary intensity between and among women,' an intensity that involves both 'sharing of a rich inner life' and 'bonding against male tyranny.' Some behaviors that I would identify as lesbian-like —such as singleness— were not necessarily based in the female bonding at the center of Rich's analysis. To my mind, a singlewoman in a sixteenth-century European town, regardless of her emotional life, lived in ways relevant to lesbian history: she tended to be poor, in part because her household was not supported by the better earning power of men; she was viewed by her neighbors with some suspicion and concern; she could expect to be tolerated, *if* her conduct was above reproach in other respects. This singlewoman might have shared neither an emotional life nor any political commitment with other women, but her life circumstances were, in some respects, lesbian-like" (Bennet, 2000: 15; *itálicas no orixinal*).

sociais relacionados co xénero. Por esta razón preferimos este último termo, aínda que non desbotemos o primeiro (Callón, 2003).

0.3 A crítica literaria contemporánea e a homosexualidade no trobadorismo galego

A etapa da historia da literatura galega máis estudada internacionalmente é a medieval, debido a que entra dentro dos obxectos de estudo privilexiados pola Romanística e, sobre todo, porque esa etapa está compartida coa literatura dun Estado soberano, Portugal, o que a converte tamén en obxecto de estudo nas súas antigas colonias.

Como é sabido, o proceso de recuperación do corpus cancioneresco medieval comeza no século XIX e culmina no XX, de modo que as achegas críticas a estes textos son estritamente contemporáneas. Mais desta recuperación e divulgación ficou marxinado durante décadas o xénero das sátiras, debido en parte á súa linguaxe obscena e procaz, de maneira que estas non puideron ser coñecidas para alén de restritos círculos académicos até a edición en 1965 de *Cantigas de escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, compiladas por Manuel Rodrigues Lapa (1998)²¹.

Nesta edición, Lapa fai constar nas notas editoriais dun bo número de composicións que aí se fala directa ou indirectamente (por medio da *equivocatio* interpretada) de relacións sexoafectivas intermasculinas ou interfemininas. A explicitación obscena de relacións sexuais entre homes ou entre mulleres ofrécelle unha visibilidade singular a un elemento contemporaneamente invisibilizado ou terxiversado.

Poucos anos despois, prodúcese no mundo un grande punto de inflexión, coa revolta de Stonewall (Mira, 1999: 676-677), que levará a unha toma de consciencia sen precedentes sobre a opción sexual e, tamén, á necesidade de analizala historicamente, de

²¹ Saíu por vez primeira do prelo en 1965, con texto corrixido nunha segunda tiraxe en 1970 (ambas editadas en Vigo), que é a que reproducen as seguintes edicións, como a de 1998 pola que citamos. O seu magnífico traballo, aínda referencial máis de medio século despois, ábrese con estas palabras: "À Galiza de sempre, raíz anterra da nosa cultura, adico afervoadamente iste libro" (Lapa, 1998: 3).

a converter en obxecto de estudo. Comezou así a recuperarse e elaborarse unha narrativa sobre esas diversidade sexuais que ficaban nas marxes do campo académico (Bravmann, 1997).

Eses dous elementos –a mudanza das mentalidades e a disposición para o público da documentación– permítenos entender que en 1978 se publicase un artigo brillante por parte dun grupo de mozas e mozos portugueses: Berta Martinha C. Pimenta, Leonardo Parnes e Luís Filipe Llach Krus (1978). A súa análise titulada "Dois aspectos da sátira nos cancioneros galaico-portugueses: 'sodomíticos' e 'cornudos'" foi referencia durante décadas²².

Os estudos sobre a homosexualidade en concreto e a sexualidade en xeral na Idade Media tiveron un punto de inflexión coa saída en 1980 de *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality*, do supracitado John Boswell (1981). A través das súas análises doutras documentacións medievais ofrecíanse as chaves para conseguir unha perspectiva nova sobre o tesouro trobadoresco galego, mais foron moi escasamente utilizadas²³.

Nese seu libro, aínda que explica que o seu obxectivo como historiador foi rexistrar e explicar, haberá quen considere o seu traballo como parcial, xustamente polo contrario: porque se esforzou en fuxir dos prexuízos antihomosexuais que se daban no momento en que el realizou a pesquisa. Así, quen manteña os preconceptos non será cuestionado, mais quen traballe alén deles con datos e rigor, cualificarase de "partisan" (Richlin, 2013: 297).

Antes del, existían moi poucos traballos sobre o tema, algúns apenas subsumidos en estudos globais sobre a marxinalidade ou a exclusión (cfr. Le Goff, 1983: 175-183). Desde 1907 até 1980, Warren Johansson e William A. Percy (1996: 155) contan en todo o Occidente un total de sete libros historiográficos que aborden o tema, un de xeito

²² Parécenos bastante reveladora a extensión desigual que se lle dedica aos dous temas que din que van abordar conxuntamente: á homosexualidade entre as páxinas 116 e 124, e á infidelidade desde a propia 124 até a 127. Tanto as innovacións como as principais atencións que tivo este texto no futuro foron debidas sobre todo á primeira parte.

²³ Unha das primeiras persoas en tomar nota das achegas de Boswell para reflexionar sobre o espectáculo cancioneresco galego foi Rafael M. Mérida (1993: 433-437). Para unha panorámica xeral doutras achegas de carácter historiográfico á homosexualidade na Idade Media pódese consultar outro traballo do mesmo autor (Mérida Jiménez, 2000: 51-98).

monográfico e seis de maneira parcial; algúns, mesmo moi parcial. Cinco deses títulos están escritos en inglés, un en alemán e outro en portugués. Este último é *Amor sáfico e socrático*, de Arlindo Camillo Monteiro, publicado en 1922 e que destina moi pouco espazo, na verdade, a esta etapa histórica. Nel é criticada a influencia das ordes monásticas para a difusión do "mal sodómico" (Monteiro, 1922: 123) e dise que os textos dos cancioneros —que o autor si coñece por pertencer á elite intelectual— "mostran a frecuencia da homossexualidade, representando-a no desbragado realismo de composicións, em que a licenciosidade exhibia suas impudícias torpes, com jogralesco arreganho de estro poético" (Monteiro, 1922: 126)²⁴. Non é moito, mais parece ser que é máis do que se chegaba a dicir noutras culturas por esas datas. Aínda que sexa baseándose en prexuízos, polo menos non é un asunto invisíbel: existe.

Como dicíamos, o punto de inflexión chegou con John Boswell e tivo un relativo auxe a partir dese momento, vinculado coa promoción do estudo das minorías, en especial desde as universidades anglosaxoas (Lixó Gómez, 2013: 4). Porén, traballos como o seu e doutras persoas que continuaron coas súas pesquisas non deron tido a incidencia suficiente no campo académico. Pódese ver moi ben nas análises das sátiras galegas medievais que aluden a relacións intermasculinas ou interfemininas e que tenderon a se presentar des-historificadas; isto é, como se confeccionar unha cantiga vexatoria por / con este motivo fose algo que non houbera que cuestionarse na súa xénese, como se "sempre fose así", como se se tratase dun elemento intrínseco ao ser humano sobre o cal non cumprían máis razoamentos e reflexións.

Non só iso. Un dos principais problemas está en que este achegamento ás sátiras sobre (homo)sexualidade se puido producir nunha linguaxe inzada de xulgamentos morais, como fixo o propio Lapa na súa edición. Estes xulgamentos véñense sumar aos xa de seu indicados nas propias cantigas.

²⁴ En Portugal saíron poucos anos despois outros dous traballos, centrados ao parecer tamén en ofrecer unha perspectiva médica, mais tamén con información de carácter histórico. Non aparecen referenciados nesa listaxe de Johanson / Percy (1996) e pola nosa banda tampouco podemos consultar ningún dos dous: *Evolução da pederastia e do lesbismo na Europa*, en 1926, e *Medicina Legal: A homossexualidade masculina através dos tempos*, en 1934, ambos de Asdrúbal de Aguiar. (Howes, 2005: 13-14; Norton, 2016: 128)

Repárese na súa linguaxe: “esse vício feminino” (Lapa, 1998: 76), di na cantiga sobre Maria Mateu; “maus costumes” (Lapa, 1998: 165) para as relacións entre unha soldadeira e “a sua manceba” da composición “Direi-vos ora que oi dizer”, de Joan Vaasquiz de Talaveira; “vícios contra a natureza” (Lapa, 1998: 133), para a cantiga en que Joan Baveca critica a Bernal de Bonaval; “esta cantiga de Pero da Ponte leva-nos ao mundo estranho da homossexualidade” (Lapa, 1998: 221); “vícios lésbicos” para a composición que fala de Dona Ouroana (Lapa, 1998: 145) etc.

Estes exemplos non tiran que Manuel Rodrigues Lapa vaia un paso, ou dous, por diante doutros traballos da época. Non só non agocha a interpretación do que edita, senón que tamén é o primeiro en fornecer explicacións de tipo homosexual, masculino ou feminino, para algúns equívocos. Así, malia que moitas das súas expresións sexan prexuciosas e, ademais, pouco exactas, Lapa non foxe do tabú e transmite o que le e entende, un aspecto que o diferencia de moitos investigadores anteriores e mesmo de varios posteriores.

Algúns deses posteriores, mesmo que supoñan tamén adiantos importantes na pesquisa sobre a cuestión, utilizan con moita frecuencia unha linguaxe que cae do lado dos prexuízos, o cal non só é criticábel por ser negativo para a vida en sociedade, senón tamén porque é un vocabulario pouco preciso ou erróneo. Por exemplo, por falaren de *pederastia* pode semellar que están a falar ou de relacións interxeracionais ou de abusos e non dunha distinción por escolla de obxecto, cando por exemplo no corpus intermasculino que imos analizar case non hai exemplos de diferenzas de idade.

Vemos casos na crítica que van desde festexar a homofobia até vincular coa opción sexual outras prácticas ou desexos, nunha confusión que non se pode aceptar do punto de vista académico. Véxanse a título de exemplo: “le acusan de pederasta” (Scholberg, 1971: 107), “nos muestra la persecución sufrida por el autor de parte de dos pederastas” (Juárez Blanquer, 1988: 247), “de costumbres harto dudosas” (Alvar, 1986: 92), “divertida flecha final contra o homosexual” (Lopes, 2002: 442), “*puto* equivale a pederasta” (Gonçalves, 1991: 40), “vícios homossexuais” (Gonçalves, 1991: 42), “a mula era uma

peessoa e Joan Bolo um pederasta" (Gonçalves, 1991: 42), "um dos temas mais 'ásperos' (...) da sátira peninsular" (Gonçalves, 1991: 43-44), "os tumores que, por pederasta, padece" (Martínez Pereiro, 1996: 136), "pola pederastía daquel" (Martínez Pereiro, 1999: 165), "impotencia dos pederastas" (Panunzio, 1992: 130), "acabou na degradação final, dando em homossexual" (Martins, 1986: 50) etc.

Non se pode esquecer tampouco que a sátira é un xénero literario que implica xerarquía nas posicións. Como consecuencia, o obxecto da burla preséntase como unha alteridade coa cal non sería posíbel a identificación: a perspectiva desde a que se satiriza inclúe tamén o lector ou lectora (Hodgart, 1969, e Scholberg, 1971). Se o posicionamento da crítica literaria é ese, en troca de explicar a sátira, córrese o perigo de que se produza unha adhesión á mesma.

Aliás, hai que ver se o que dunha perspectiva crítica actual se consideran sátiras homófobas funcionaron como tales na altura. Porque pode acontecer que a crítica reinscriba no sistema de valores das obras segundo o sistema de valores desde o cal se analiza, como se ten concluído por exemplo que aconteceu nas sátiras latinas:

Las intenciones eran varias: Catulo y Marcial no siempre adoptan una posición moralista en su crítica, mientras que Juvenal parece criticar la homosexualidad como vicio que lleva a la decadencia; aunque en otros poemas misóginos la muestra como preferible al matrimonio. En los casos de la sátira latina, la crítica se dirige a los viejos que se pintan y persiguen a los muchachos, lo cual se considera poco decoroso. En realidad, más que contra la homosexualidad, se trata de sátiras contra el fingir lo que no se es. (Mira, 1999: 650)

Por exemplo, é necesario reparar en se as prácticas ou desexos intermasculinos son ou non o centro da invectiva, un instrumento para ela ou, mesmo, se aparece como unha constatación sen valor para a burla. Pode ser que haxa escarnios políticos ou disputas entre trobadores e xograres que inclúan os gustos sexuais como un recurso para a ridiculización. Ou pode ser que, simplemente, o noso sistema de valores non nos permita ver que poida producirse a sátira contra unha posición concreta no sexo (p. ex., ser pasivo) ou contra os excesos da luxuria e non contra a escolla de obxecto.

A ese respecto, estudaremos no corpo da tese unha cantiga que foi interpretada

primeiro como heterosexual e por iso se lía como unha crítica ao desenfreo erótico (a [85]). Mais, desde o mesmo momento en que se advertiu que nos manuscritos era un texto entre dous homes, pasou a comprenderse como unha sátira á homosexualidade e non aos excesos. Veremos tamén outra composición (a [7]) en que, cando é interpretada que se dirixe a un home é unha cantiga amatoria, mais se a lectura for que se dirixe a unha muller entón estaría a se confrontar cunha rival.

Nos libros de texto de literatura galega para o ensino non universitario a referencia a estas diatribas pode ser a única vez que se fala directamente de homosexualidade, o cal ten unhas implicacións de reforzamento do heterosexismo dominante (cfr. Callón, 2014). Coa análise de varios manuais da área de Lingua e Literatura Galegas desta etapa académica nos últimos anos puidemos constatar que as sátiras con referencias homosexuais se clasificaban de modos diferentes: algúns colocábanas dentro das sátiras contra grupos sociais e outros dentro das sátiras obscenas. Porén, son poucos os exemplos que achamos cunha mínima contextualización.

Vexamos a título de exemplo esta introdución ao grupo de "Sátira de costumes e vicios" nun manual de 3º de BUP, equivalente ao 1º de Bacharelato actual:

Do grupo de motivos que tratan estas cantigas citaremos o que fai referencia á homosexualidade, pola curiosidade que presenta o feito de que un grande número de poetas arremetera contra esta tendencia, que naqueles tempos estaba penada coa morte. Os poemas posúen unha dobre significación e a súa interpretación presenta dificultades. (Pichel Lorenzo / López Varela / Rodríguez Rodríguez, 1990: 78)

Noutros casos, inclúese a homosexualidade como un motivo para a sátira, ao mesmo nivel doutros trazos que non funcionan nin do mesmo xeito nin con tal cantidade de testemuños no noso legado cancioneresco.

Nesa liña, en ocasións dise que fai parte dun subgrupo "contra impotentes, cornudos, homosexuais e abades e abadesas luxuriosos" (Penabade / Fraga Celeiro, 2003: 211); noutras, que nas "Sátiras de temática sexual" son criticadas "soldadeiras, cregos, monxas e homosexuais" (Díaz Núñez / Seixo Pastor, 2002: 87). Indícase tamén que entre "as composicións de carácter procaz" están aquelas que "satirizan a luxuria de cregos e

abadesas, a homosexualidade —masculina e feminina—, a impotencia sexual, as que aluden a relacións incestuosas, a individuos afectados por enfermidades venéreas..." (Gutiérrez Izquierdo / Navaza Blanco / Rodríguez Gómez, 1991: 54). Por último, hai quen a engloba dentro da sátira "social", que estaría "centrada na burla de infanzóns, soldadeiras, abadesas, homosexuais, defectos físicos, matrimonios desiguais etc." (Costa Casas / Freixeiro Mato, dirs., 1996: 28).

Non é menor o feito de que son moi poucos os manuais escolares que citan algún texto medieval con significantes homosexuais (p. ex., Amor Couto / Bará Torres / Costa Casas et al., 1999: 33, con "Don Fernando, pero mi mal digades" [34]).

O máis frecuente, no entanto, é o silencio total, tanto na explicación como na antoloxía. Estabelécense clasificacións, esquemas e puntualizacións, mais nas cales nada se informa sobre as sátiras que se tecen con repertorios homófobos²⁵.

O mesmo acontece cos manuais portugueses, onde o trobadorismo só volveu ter presenza no currículo obrigatorio desde o curso 2015/16, polo que se vira nun silencio histórico dentro doutro²⁶. Ao que máis se aproximan en tema de sexualidade os libros de texto lusitanos consultados é en citaren cantigas misóxinas sobre a fealdade das mulleres, un tema con certeza presente, mais que dista de ser o único²⁷.

Sorprende que, a pesar de que son moitas as cantigas galego-portuguesas con significantes homosexuais, mentres escribimos estas liñas só nos conste un libro centrado nesta cuestión, o noso propio *Amigos e sodomitas* (Callón, 2011), e un estudo dispoñíbel en liña que aborda en concreto o caso masculino: *A representação das relações entre homens nas cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas* (Souza, 2008)²⁸. Era,

²⁵ Entre os libros galegos en que podemos constatar esta situación están: Amor Couto / Bará Torres / Costa Casas *et al.* (1999: 23-25); Medrano Martínez, coord. (2001: 109); Fernández Paz / Lastra Muruais / Moo Pedrosa / Nicolás Rodríguez / Orizales Orizales / Rodríguez Rodríguez (2004: 90); Redal / Guerra Cañizo, dirs. (2004: 85); Mariño Paz, coord. (2007: 106); Redal e Guerra Cañizo, dirs. (2007: 100), e Morás Naya / Paz Lafuente / Pintor Elizalde / Seoane Cao / Suárez López / Villar Giner (2011: 73).

²⁶ Non achamos ningún manual en que figurase. Consultamos os seguintes, que eran todos os dispoñíbeis no Colégio Josefa de Óbidos en Lisboa no curso 2016/17: Pinto / Nunes (2015: 60); Freitas / Ferreira / Barbosa (2015); Jorge / Junqueira (2015: 105), e Silva / Cardoso / Rente (2015).

²⁷ A cantiga "Ai, dona fea, fostes-vos queixar", de Joan Garcia de Guilhade, repítase en Freitas / Ferreira / Barbosa (2015), Jorge / Junqueira (2015) e Silva / Cardoso / Rente (2015); isto é, en tres dos catro manuais para ese nivel.

²⁸ Trátase dun magnífico traballo en que se pon como obxectivo abordar todas as composicións sobre as

porén, unha carencia que chamaba a atención dalgúns especialistas xa a comezos da década de 80:

El tema de la homosexualidad es un tabú, y en consecuencia no existe ninguna monografía que lo haya investigado; Manuel Rodrigues Lapa lo menciona con bastante frecuencia, pese a que las sutilezas del lenguaje no lo hacen fácilmente perceptible. (Nodar Manso, 1983: 350)

O resto da bibliografía sobre o tema ou son artigos ou pequenos fragmentos en estudos xerais, como veremos ao longo destas páxinas, pois o conxunto destes traballos puxeron luz ao noso camiño²⁹.

Como conclusións desta pesquisa previa podemos indicar as seguintes. Primeiro, que non se explica como e por que aparecen estas sátiras con estas referencias negativas ás relacións sexuais ou afectivas entre conxéneres, de maneira que se dá por suposta unha certa “normalidade” das mesmas. En segundo lugar, que se debería atender especialmente a unha análise discursiva e antropolóxico-social das composicións, para non caer en erros como: facer equivaler os discursos relixiosos e xurídicos cos trobadorescos; considerar que teñen como albo aquilo que ben pode ser un recurso para o humor ou a burla ou que pode carecer de contido semántico nesa determinada época etc. A crítica, como institución contemporánea do sistema literario, tendeu a simplificar a explicación destas cantigas, producíndose na práctica, en moitos casos, un efecto de adhesión á sátira desde a actualidade.

0.4 Criterios de delimitación do corpus

Debido sobre todo á lectura que se poida facer do recurso do equívoco (vid. 2.2), foi mudando o cómputo das cantigas satíricas que abordan o tema da homosexualidade,

relacións sexuais intermascullinas no trobadorismo galego, coa única excepción daquelas "que tratam sobre as relacións com mouros" (Souza, 2008: 60). Argumenta para iso que "existem séries de implicações complexas concernentes ao mundo árabe medieval das quais não se pode lançar mão nesta pesquisa" (Souza, 2008: 60).

²⁹ Un aspecto rechamante desa atomización dos estudos, e que hai que interpretar unida á problemática social da cuestión da opción sexual, é que algúns dos traballos que falaban do tema durante anos só o facían explicando unha excepción particular, seguindo a lóxica de 'esta cantiga é a única / das poucas que...' Iso acontecía ás veces mesmo en estudos que pretendían debuzarse sobre temáticas homosexuais explícitas, como por exemplo en Judith C. Brown (1989: 17, n. 15), que afirma sobre un texto: "El poema, posiblemente el único ejemplo de literatura lésbica medieval"...

mais en todos os grandes estudos realizados sobre a sátira do trobadorismo galego son unha cantidade importante dentro do conxunto do corpus. Na compilación de Manuel Rodrigues Lapa (1998) non existe unha separación exacta dese número de composicións, mais son identificábeis nas súas explicacións vinte e catro entre varóns e tres entre mulleres.

No estudo de Graça Videira Lopes sobre a sátira, mesmo que subliña sempre que os números son "puramente indicativos" (Lopes, 1994: 217), cifra en vinte e nove as composicións sobre homosexualidade masculina³⁰ e en catro da feminina³¹ (Lopes, 1994: 376). Pola súa banda, na base de datos do Projeto Littera, coordinado pola mesma investigadora (Lopes / Ferreira et al., 2011-), no subtema "Homossexualidade" xa se agrupan un total de 40³². O historiador José Mattoso (2009: 26) situaba dezaseis composicións que con certeza abordan a homosexualidade masculina, e dúas a feminina³³, mentres Arivaldo Sacramento de Souza (2008: 85) centrou a súa pesquisa en

³⁰ Case todas fan parte do noso corpus: [2, 4, 11, 13, 14, 15, 31, 32, 34, 35, 39, 41, 45, 47, 48, 50, 53, 54, 55, 59, 69*, 70, 75, 77, 78, 79*, 83, 85]. Só hai unha excepción: o texto "Oi d'Alvelo que era casado" (B 1469 / V 1079), de Afonso Lopez de Baian, que semella ter como sentido claro o que a mesma investigadora explica cando a edita: unha relación de mancebía dun home coa súa amante sen casaren (Lopes, 2002: 107). Non coñecemos ningún estudo que xustifique ningunha interpretación que a xustifique como homosexual, tampouco por parte da propia profesora Lopes (cfr. Lapa, 1998: 54 e Lopes / Machado et al., 2011-).

³¹ Son as indicadas no noso corpus como [58, 67, 73 e 74]. As referencias son as mesmas na primeira reedición corrixida (Lopes, 1998: 399).

³² Na "Pesquisa por tema", tema: "Motivos das sátiras", subtema "Homossexualidade", no enderezo <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/resultado3.asp?metodo=qs&tipo=temas&tema=5&subtema=55>>, últ. consulta 30/11/2016.

Son as que nós incluímos no noso corpus cos números: [4, 11, 12, 13, 14, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40 (as estrofas segunda e terceira, xa que considera que a primeira é unha composición diferente), 41, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 53, 54, 55, 58, 59, 62, 63, 64, 67, 69*, 70, 73, 77, 78, 81, 83, 85, 87].

Así mesmo, inclúese na relación a cantiga "Don [E]stevan, oi por vos dizer" (B 1660 / V 1194), de Pedr'Amigo de Sevilha, que atenderemos contextualmente no capítulo 8, mais que non incluímos no corpus. Como indicamos, no noso estudo tivemos en conta toda as cantigas que foron interpretadas pola crítica como se tivesen significantes homosexuais, mesmo que hoxe a súa interpretación sexa outra, para podermos así atender polo miúdo a evolución do obxecto de estudo. Porén, neste caso o que acontece é que a cantiga aparece nunha relación mais despois ningunha nota editorial xustifica ningún indicio que poida levar a pensar iso. Semella, máis ben, que foi incluída aí porque se lle poderían encontrar elementos, porén alleos á cuestión da opción sexual, polos cales se podería agrupar no ciclo de Don Estevan ou no de Fernan Diaz.

Por outra banda, se confrontarmos esa relación con varios dos traballos máis importantes publicados pola súa codirectora, Graça Videira Lopes (1994 e 2002), veremos que faltan varias composicións que así interpreta a investigadora, ou que mesmo ofrecen indicacións editoriais nese sentido no propio Projeto Littera, polo que esta relación nos serve só a título indicativo.

³³ Entre varóns serían as que temos no noso corpus cos números [13, 14, 29, 31, 34, 35, 40, 45, 48, 53, 54, 62, 70, 75, 78, 83] e entre mulleres as [72 e 73]. Xa fóra desa relación, unhas páxinas máis adiante comenta

dezaioito sobre varóns³⁴. Pola súa banda, Eukene Lacarra (2010: 89 e 2011: § 39), que se centra no estudo do lesbianismo, conta trinta sobre homes e xa oito entre mulleres³⁵.

A propia Graça Videira Lopes, cando fai referencia a esta cuestión das estatísticas de aparición dun tema ou outro nas cantigas que chegaron até nós, realiza unha reflexión moi interesante: o número de composicións que ela contaba que tiñan por motivo a homosexualidade masculina, que serían neses cómputos iniciais vinte e nove, case duplicarían as referidas ao adulterio, quince, a pesar de este ser un "tema satírico por excelencia" (Lopes, 1994: 219)³⁶. Cos datos da presente investigación, case as quintuplicarían.

No conxunto que nós ofrecemos, hai tres cantigas aparentemente amorias sen revés escarniño (dúas intermasculinas e unha interfeminina) e outra que é un canto intenso á amizade entre homes; no campo do satírico, ascenden a 83 as composicións tocadas, das cales sete son de inclusión moi dubidosa ou directamente descartábel a pesar de que algunhas delas foron así interpretadas pola crítica nalgún momento. Do conxunto, doce entrarían no campo lésbico (unha delas aborda tamén as relacións entre

que a composición "*Ai amor, amore de Pero Cantone*" (B 1553) é unha "sátira, provabelmente a um homossexual" (Mattoso, 2009: 31). Non a incluímos porén na nosa edición por catro motivos: porque non explica as razóns para a interpretar así, porque ningunha outra posición crítica que coñezamos o xustifica, porque fica fóra da listaxe de composicións sobre o tema que el mesmo citou con anterioridade e porque tampouco lle vemos nada que poida levar a esa interpretación de forma fiábel.

³⁴ Son as que temos no corpus cos números [4, 11, 32, 33, 34, 35, 46, 47, 48, 50, 53, 54, 69*, 70, 75, 77, 78, 83]. Sinala tamén no estudo que se centra nestas, dentro dun conxunto de "cerca de vinte e nove" (Souza, 2008: 121) localizadas nos cancioneros que tratarían da sodomía masculina, mais que non se referencian.

³⁵ No seu artigo de 2010, que é no cal vai analizando cada unha das composicións sobre lesbianismo, realiza un matiz de interese, pois o cómputo podería ficar en sete e non en oito: "Encontramos oito poemas en los que se alude a relaciones homoeróticas (siete) y autoeróticas (una)" (Lacarra, 2010: 89). Esas sete que cita son as seguintes: [5], [58], [67], [73], [74], [76]. A maiores, inclúe a composición "*Maria Leve, u se maenfestava*" (B 1548), que aínda que ten por protagonista a unha muller sobre a que se insinúan relacións lésbicas noutra cantiga, nestes versos en concreto non trata en absoluto sobre iso, razón pola que non a incluímos no noso corpus. A mesma investigadora vasca o recoñece: "es una burla de la iniquidad de la mujer que no se confiesa de sus pecados que son grandes, sino que se lamenta de ser vieja, como si esto fuera pecado" (Lacarra Lanz, 2010: 92).

³⁶ Iso levou a pensar, aprioristicamente, que tamén se trataría dun dos "motivos preferidos y más abundantes de las cantigas" (Cabanes, 2005: 4), mais, contra o esperado ou o esperábel, non é así.

A cifra de cantares con esta temática no Projeto Littera (Lopes / Ferreira et al., 2011-) redúcese a once, aínda que neste caso os cómputos semellan só orientativos. Véxase Na "Pesquisa por tema", tema: "Motivos das sátiras", subtema "Adultério", no enderezo <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/resultado3.asp>>, últ. consulta 26/03/2017.

homes e outra é especialmente discutíbel a súa inclusión, mais tan discutíbel como excluía).

Entre as maiores dificultades para a elaboración da presente pesquisa estivo, con certeza, a delimitación do corpus. Antes de máis, pola lectura e relectura do conxunto dos cancioneros, non só nas súas liñas satíricas –aínda que estas fosen privilexiadas–, senón tamén nas composicións de amigo ou de amor, por todo o que nos puidesen dicir.

Foi un camiño de ida e volta aos versos, pois a achega a bibliografía especializada facía necesario deterse de novo en textos antes excluídos da pesquisa, en fechar o campo a outros que parecían nunha primeira lectura entrar no noso tema... Guiados decote pola curiosidade, mais cos sentimentos dun Sísifo.

Poremos dous exemplos disto que dicimos. Nun comezo (Callón, 2011: 107) descartamos a lectura lésbica de "A vós, dona abadessa" [76], de Fernand'Esquio; porén, o encontro cun texto de Eukene Lacarra (2001) fíxonos ver que estabamos nun erro e que existían probas consistentes que contradicían a nosa primeira opinión.

O segundo exemplo cae do lado das composicións que foron obxecto de repetidas interpretacións en termos de homosexualidade mais que hoxe cómpre descartar desa nómima. Sinalámolas no corpus cun asterisco a carón do número. É o caso de "O arraiz de Roi Garcia" [69*], que no seu momento interpretou Manuel Rodrigues Lapa como a situación dun magnate que "teria relacións homossexuais com um seu capitão" (Lapa, 1998: 58), de forma que o seguiron na lectura Lopes (2002: 115), Souza (2008: 66 e 128-129) etc. Porén, António Resende de Oliveira (2002/2003: 285-295) e Déborah González Martínez (2014: 143-171) propuxeron alternativas de lectura máis convincentes, aínda que parte da crítica continúa a englobala dentro da temática homosexual (p. ex., Lopes / Machado et. al., 2011-; Marcenaro, 2009: 177), aspecto que os posíbeis xogos equívocos non nos permiten descartar por completo, porén si nunha porcentaxe moi elevada.

Pola nosa banda, tamén nalgúns momentos da pesquisa levantamos hipóteses sobre significantes / significados sobre homosexualidade nalgúns versos, mais que hoxe non vemos con solidez e que por iso non entraron no corpus. Un exemplo que podemos citar é

o da composición "Pero Colhos é deitado" (B 1329 / V 935), de Meen Rodriguez de Briteiros. Levábanos a iso tanto o apelativo do satirizado³⁷ como a hipótese de incesto entre un fillo e súa nai que propuña Graça Videira Lopes (2002: 542); de ser así, parecería máis evidente que se estivese a abodar un incesto pai / fillo³⁸. Porén, concluimos que todas esas elucubracións non pasaban de conxecturas moi febles.

O traballo de desvendar os equívocos leva a estas situacións. Cando, despois de tantas horas entre dúbidas e xogos de palabras por toda a parte, pode ser recomendábel lembrar aquela frase que falsamente se lle atribúe a Freud, mais que aquí vén moi ao caso: "Ás veces, un puro é só un puro".

Delimitamos, pois, o noso corpus tendo en conta:

a) Composicións con significantes (rectos ou equívocos) sobre relacións sexuais ou de afectividade intensa non familiar entre dous homes ou entre dúas mulleres, sexa cal for o ton utilizado para iso (amoroso, obsceno, burlesco etc.). Entran aí todas aquelas cantigas que foron lidas e explicadas así pola crítica contemporánea nalgunha ocasión³⁹ e todas aquelas que introducimos de forma argumentada no corpo deste traballo. O repertorio homófobo non ten por que ser protagonista da cantiga, senón tan só ser utilizado nela.

b) Composicións con significantes equívocos que a crítica relacionou coa homosexualidade nas súas interpretacións, mais hoxe son descartábeis esas apreciacións. Eses casos indícanse sempre cun asterisco no lado superior dereito do número de orde no corpus.

Penduramos o asterisco tamén naquelas composicións que nos parece necesario atender de forma singular, por teren elementos equívocos de relevo, mais cuxa interpretación teña máis dúbidas que certezas, como no caso das cantigas [52*] e [80*].

³⁷ Nos cancioneros lese *pero collos*, mais a maioría das edicións interpretaron Pero Coelho, coa excepción do Projeto Littera (Lopes / Ferreira et al., 2011-). Con certeza, o sentido humorístico ou serio da cantiga tamén se comeza a decidir desde este alcume / nome do *incipit*.

³⁸ O incesto, o tabú intercultural por excelencia, non é un tema moi abordado no trobadorismo galego, mais si aparece nalgunhas composicións, como "En tal perfia qual eu nunca vi" (B 1320, V 925), de Estevan da Guarda. Para unha panorámica xeral sobre esta tema na Idade Media, véxase Archibald (2001).

³⁹ O noso obxectivo foi sermos exhaustivos, mais somos conscientes de que, no caudal de publicacións sobre literatura medieval nos últimos 150 anos, é esperábel que existan traballos que descoñecemos nos cales se formule algunha interpretación no mesmo sentido.

Deste xeito, deixaremos fóra por exemplo aquelas composicións en que se trata da impotencia masculina nas relacións heterosexuais. Por máis que unha interpretación posíbel sobre elas sexa vinculalas cunha posíbel homosexualidade deses homes (Cabanes Jiménez, 2005; Pimenta, / Parnes / Krus, 1978: 127-128), en cantares como o seguinte de Pero da Ponte vese con claridade que non hai un repertorio homófobo na súa construción e que, aliás, as explicacións para esa insatisfacción feminina ou esa incapacidade eréctil masculina poderían ser moitas outras:

Martin de Cornes vi queixar
de sa molher, a gran poder,
que lhi faz i, a seu cuidar,

torto; mais eu foi-lhi dizer:
"Falar quer'eu i, se vos praz:
Demo lev'o torto que faz
a gran puta desse foder.

[...]

Mais, se vós sodes i de mal sen,
de que lh'apoedes mal prez?

Ca salvar-se pod'ela ben
que nẽun torto non vos fez;
nen torto non faz o taful,
quando os dados acha algur,
de os jogar [i] ùa vez".

As composicións que conforman o noso corpus están colocadas segundo a orde que teñan na "Tabela de cantigas" do proxecto Glossa (Ferreiro, dir., 2014-), que é resultado da reelaboración realizada por José Martinho Montero Santalha (Montero Santalla, 2000: 55-101) do histórico e referencial traballo de Jean Marie D'Heur (1975: 10-93). Marcamos tamén a ordenación establecida por Tavani (1967; vid. tamén Brea, coord., 1996: 15-23).

Imos indicar a continuación o cadro coa relación completa do corpus. No espazo coas siglas H / M indicamos se se trata de relacións entre homes ou entre mulleres. Só hai un caso, a cantiga [73], en que aparecen ambos, mais con preeminencialésbica. Velaquí:

AS RELACIÓNS SEXOAFECTIVAS INTERMASCULINAS E INTERFEMININAS NO TROBADORISMO GALEGO

Nº	Incipit	D'Heur	Tavani	B	V	H / M
1	Pero non fui a Ultramar	114	97,28	143	-	H
2	Aquestas coitas que de sofrer hei	329	140,1	368	-	H
3	Conhocedes a donzela	383	9,2	415	26	M
4	Comprar quer'eu, Fernan Furado, muu	427	17,2	446	-	H
5	Achei Sanch[a] Anes encavalgada	453	18,1	458	-	M
6	Pero da Ponte, paro-vos sinal	485	18,34	487	70	H
7	Dizia la ben-talhada	825	117,2	828	414	M
8	O meu señor, o bispo, na Redondela ùu dia	876	14,1	885	468	H
9	Abril Perez, muit'hei eu gran pesar	1074	1,1 (= 22,2)	1072	663	H
10	Irei a lo mar vee-lo meu amigo	1130	123,1	1127	719	H
11	Un cavaleiro me diss'en baldon	1321	30,34	1304	909	H
12	Rui Gonçalviz, pero vos agravece	1329	30,31	1312	917	H
13	Alvar Rodriguiz dá preço d'esforço	1334	30,10	1317	922	H
14	Do que eu quigi, per sabedoria	1335	30,13	1318	923	H
15	Jograr Saco, non tenh'eu que fez razon	1352	46,4	1334	941	H
16	Jograr Sac', eu entendi	1353	46,3	1335	942	H
17	Da esteira vermelha cantarei	1355	87,7	1338	945	H
18	Tercer dia ante Natal	1356	87,20	1339	946	H
19	Enmentar quer'eu do brial	1357	87,10	1340	947	H
20	A mí quer mal o infançon	1358	87,5	1341	948	H
21	En este son de negrada	1359	87,9	1342	949	H
22	Desto son os zevrões	1360	87,8	1343	950	H
23	Os zevrões foron buscar	1361	87,15	1344	951	H
24	Ora tenho guisado	1362	87,14	1345	952	H
25	Sela aleivosa, en mao dia te vi	1363	87,18	1346	953	H
26	Ao lançar do pao	1364	87,6	1347	954	H
27	Airas Moniz, o zevron	1365	87,4	1348	955	H
28	O infançon ouv'atal	1366	87,13	1349	956	H
29	Joan Fernandiz, un mour'est'aqui	1385	97,12	1367	975	H
30*	D'ũa cousa soo maravillhado	1390	125,11	1372	980	H
31	Fernan Diaz, este que and'aqui	1393	125,15	1375	983	H
32	Fernand'Escalho leixei mal doente	1394	125,13	1376	984	H
33	Fernand'Escalho vi eu cantar ben	1395	125,14	1377	985	H
34	Don Fernando, pero mi mal digades	1396	125,1	1378	986	H
35	Que muito mi de Fernan Diaz praz	1397	125,42	1379	987	H
36*	Dona Maria Negra, ben talhada	1402	125,9	1383b	992	M
37	Don Estevan, en grand'entençon	1405	148,7	1386	995	H
38	Don Marco, vej'[i] eu muito queixar	1407	148,8	1388	997	H
39	Pero Fernandiz, home de barnage	1410	60,12	-	1000	H

O. INTRODUÇÃO

40	Don Estevan fez[o] sa partiçon	1424	79,17	-	1014	H
41	Don Estevan, que lhi non agradeedes	1425	79,18	-	1015	H
42*	Pero Martiiz, ora por caridade	1430	132,1 (= 152,7)	-	1020	H
43	- Vedes, Picandon, soo maravilhado	1431	79,52 (= 137,1)	-	1021	H
44	Mala ventura mi venha	1436	147,7	-	1026	H
45	Bernal Fendudo, quero-vos dizer	1472	64,7	1453	1063	H
46	Pero d'Ambroa, sodes maiordomo	1476	64,24	1457	1067	H
47	Don Bernaldo, pesa-me que tragedes	1478	64,10	1459	1069	H
48	Don Estevã[o] achei noutro dia	1492	16,4 (= 101,2)	1472	1083	H
49*	Don Estevã[o], eu eiri comi	1493	16,6 (= 101,3)	1473	1084	H
50	Don Estevan, tan de mal talan	1494	16,70	1474	1085	H
51	Don Bernaldo, porque non entendedes	1495	16,3	1475	1086	H
52*	Don Estevã[o] diz que desamor	1498	16,50	1478	1089	H
53	Fernan Diaz é aqui, como vistes	1499	16,10	1479	1090	H
54	Don Fernando, vejo-vos andar ledo	1500	16,80	1480	1091	H
55	Correola, sodes adeantado	1502	16,2	1482	1093	H
56	Don Martin Galo ést'acostumado	1503	16,9	1483	1094	H
57	Ja-u s'achou con torpes, que fezeron	1504	16,11	1484	1095	H
58	Dona Ouroana, pois ja besta havedes	1518	70,16	1499	1109	M
59	Vedes agora que mala ventura	1524	154,13	1505	-	H
60	Ou é Melion Garcia queixoso	1552	25,66	1533	-	H
61*	Tant'é Melion pecador	1553	25127	1534	-	H
62	Joan Bolo jov'en ãa pousada	1554	25,42	1535	-	H
63	De Joan Bol' and' eu maravilhado	1555	25,26	1536	-	H
64	Joan Bol' anda mal desbaratado	1556	25,41	1537	-	H
65	Joan Fernandiz quer [ir] guerreiar	1562	144,20	1543	-	H
66	Joan Fernandiz, aqui é chegado	1563	144,10	1544	-	H
67	Direi-vos ora que oi dizer	1564	81,4	1545	-	H
68	Sancha Perez, leve vós ben parecedes	1568	81,19	1549	-	M
69*	O arraiz de Roi Garcia	1579	7,8	1560	-	H
70	Fernan Diaz, fazen-vos entender	1580	31,10	1561	-	H
71	De Pero Bõo and'ora espantado	1585	126,3	1575	-	H
72	Abadessa, oi dizer	1589	2,1	1579	1111	M
73	Mari'Mateu, ir-me quer'eu d'aquen	1593	2,13	1583	1115	M / H

74	Trag'agora Marinha Sabugal	1601	2,23	1591	1123	M
75	Pero d'Armea, quando composestes	1613	126,11	1603	1135	H
76	A vós, dona abadessa	1615	38,3	1604 ^{bis}	1136	M
77	Vós, que por Pero Tinhoso preguntades, se queredes	1630	136,8	1618	1151	H
78	Eu digo mal, com'home fadimalho	1638	120,16	1626	1160	H
79	Noutro dia, en Carrion	1644	120,29	1632	1166	H
80*	Sueir'Eanes, este trobador	1648	120,48	1636	1170	H
81	Don Bernaldo, pois tragedes	1653	120,8	1641	1175	H
82	Mentre m'agora d'al non digo nada	1656	120,25	1644	1178	H
83	De Fernan Diaz, est[e] asturão	1661	120,60	1649	1183	H
84	Quen a sa filha quiser dar	1663	120,43	1651	1185	M
85	Don Tisso Perez, queria hoj'eu	1669	120,1	1657	1191	H
85	Elvir', a capa velha dest'aqui	1670	116,1	1658	1192	M
87	Pedi hoj'un ric'home	1682	116,23	-	1204	H

0.5 Criterios de edición

O primeiro apéndice do traballo consistirá na edición de todas as cantigas que conforman o noso corpus de investigación, o cal fomos delimitando ao longo do proceso de pesquisa. Cada vez que fagamos referencia a elas indicaremos entre parénteses cadradas a súa numeración no mesmo.

Tanto para as cantigas que conforman o noso corpus principal de estudo como para as outras composicións trobadorescas galegas que citemos ao longo destas páxinas, incluídas tamén as rubricas e a *Arte de trobar*, seguimos as consensuadas "Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval" (Ferreiro / Martínez Pereiro / Tato Fontaiña, eds., 2008: 197-204). Estes acordos baséanse na ponderación dos usos gráficos da tradición manuscrita, a consideración das tradicións editoriais anteriores e na procura dunha harmonía entre o estado da lingua e a regularización gráfica, coa limitación dos elementos fonoloxicamente relevantes.

Responsabilizámonos en todos os casos das lecturas. É importante subliñar que todos os textos sobre os que nos debruizamos foron motivo de análises e edicións filolóxicas varias, polo que en ningún caso partimos de cero. Nas composicións escarniñas, para alén

de estudos centrados nun único autor, contamos co traballo de referencia realizado por Lapa, modificado por última vez polo autor en 1970 e que nós citaremos pola reimpresión de 1998. A outra edición de conxunto de que dispomos nestes momentos é o traballo de Graça Videira Lopes de 2002.

Estes son os criterios concretos que guiaron a edición do noso corpus e a citación daquelas cantigas profanas que introduzamos ao longo das páxinas da disertación:

1. Os textos fixéronse a partir da lectura da reprodución fotográfica dos cancioneiros manuscritos, que puidemos consultar con enorme axilidade nos últimos anos grazas ao Projeto Littera (Lopes / Ferreira et al., 2011-). No noso caso, as únicas fontes que nos achegaron os testemuños son o Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B) e o da Vaticana (V). Demos preferencia ao primeiro e só en contados casos privilexiamos V, ben polas dificultades interpretativas nos dous manuscritos (p. ex., no v. 1 de [83]), ben porque é a opción que mellor concorda no texto (p. ex., v. 18 de [8] ou v. 20 de [75]).

2. No referente á regularización, nivelación e redistribución de grafías:

a) Regularizamos as grafías <u, v>, <i, y, j>, <h>, segundo teñan valor vocálico ou consonántico (*vn* > *un*, *caualgar* > *cavalgar*, *hy* > *i*, *mha* > *mia* etc.).

b) Regularizamos as grafías das consoantes lateral e nasal palatal en <lh, nh>.

c) Redistribuímos o uso de <s/ss, c/ç/z, g/j> conforme os padróns habituais: <ç> + <a,o, u> e <c> + <e, i>, <g> e <j> segundo nivelación actual, de xeito que grafaremos *hoje*, mais *gente*.

d) Mantemos <ç> / <s> naquelas grafías etimolóxicas que corresponden a usos históricos non modernos, como *serrar*, así como os usos dubidosos no referido á etimoloxía ou pronuncia, como *mezquinho* / *mesquinho*.

e) Optamos pola conservación gráfica da consoante final após elisión vocálica ante palabra iniciada por vogal: *log'i* (*logo i*), *fic'i* (*fico i*) etc.

f) Nivelamos as grafías <gu/g>, <g/j>, <r/rr/ir> segundo o valor fonolóxico. Por iso, redistribuiremos *gerra* > *guerra*, *guera* > *guerra*, mais manteremos as vacilacións significativas, tipo *guarda* / *gardar*.

g) Eliminamos o <-h-> intervocálico (*veher* > *veer*, *Johan* > *Joan*) e redistribuímoslo no resto dos casos segundo etimoloxía (*ome* > *home*, *an* > *han*) ou nivelación actual (p. ex., *bailar-nos-a*).

h) Realizamos a acomodación gráfica de <nen hun, nenhun...> a *nen un*.

i) Simplificamos e regularizamos todas as consoantes sen valor fonolóxico, segundo os usos actuais: xeminadas gráficas (*rrogar* > *rogar*, *ella* > *ela*, *ffazer* > *fazer...*), elementos latinizantes (*sancta* > *santa*) ou pseudolatinos (*dapno* > *dano*), secuencias gráficas distorsionadoras (*barqua* > *barca*) etc. Actuaremos de xeito diferente nos casos en que houbera secuencias con valor fonolóxico, como *quando* / *cando*.

j) Desenvolvemos a abreviatura <-9> como *-us* ou *-os*, segundo os casos (*meus* / *nossos*, p. ex.) e, en consecuencia, reconvertimos os esporádicos <-us> de *nus*, *nossus*, *levamus...* en *nos*, *vossos*, *levamos...*

3. No tratamento dos hiatos, mantemos aqueles etimolóxicos (*caentura*, *veer...*) e simplificamos as xeminacións antietimolóxicas (p. ex., *maao*). Ademais, manteremos os hiatos vocálicos gráficos, aínda que a métrica puiden indicar pronuncia unisilábica (p. ex., *ũu* / *un*), do mesmo xeito que na desinencia da terceira persoa de pretérito dos verbos da segunda e terceira conxugación (p. ex., *vio* / *viu*).

4. No referente ás nasais e á nasalidade:

a) Mantemos o til nas vogais fonoloxicamente nasais. Iso implica que o deslocaremos se for preciso da vogal anterior ou posterior, ou limitarémolo á vogal que sofreu inicialmente a nasalización, cando abranga varias: *bõo*, *nadigões*, *barragãa...* Cando non teña valor fonolóxico, eliminarémolo.

b) O <n> intervocálico ou implosivo sen valor consonántico, que funciona como marca de nasalidade, transformarémolo en til (*poner* > *põer*, *unha* > *ũa*), mais manterémolo naquelas citacións de composicións que teñan formas arcaizantes de propósito, como *irmana*, *louçana* etc.

c) Conservamos o estado de lingua no que di respecto ao proceso de desnasalización, que provocou a coexistencia de formas orais e nasais e desenvolvemento ou non de

consonantismo nasal implosivo: *bõa / boa, viĩdes / viindes...*

d) Do mesmo xeito, desenvolvemos o til en <n>, <m> ou palatal <nh / nn> cando corresponda a unha abreviatura consonántica (*cõ > con, ã eu > e meu, viõ > vinho*). En posición implosiva antes de <p> ou utilizaremos <m> (*senpre > sempre*) e, en posición implosiva interior ou final, <n> (*com > con, premder > prender*). Nalgunhas formas aglutinadas e asimiladas do artigo tamén atenderemos a posibilidade de desenvolver a consoante nasal indicada (*ẽno > enno*).

5. Unimos ou separamos as palabras conforme os criterios actuais, mais mantemos algúns usos da lingua medieval, como *por én*.

6. No que di respecto aos sinais tipográficos, botaremos man do apóstrofo e do trazo dos seguintes xeitos:

a) Marcaremos cun apóstrofo as elisións de vogal final nas crases producidas por fonética sintáctica (*tod'est', amigo*) e nas crases da preposición *de* cos indefinidos, cos pronomes *o(s) / a(s)*, coa preposición *a* ou coa forma *el* do artigo (*d'un infançon, d'al, d'el, d'a esto seer...*).

b) Porén, omitimos a indicación de elisión vocálica no caso das unidades presentes desde os primeiros momentos da escrita histórica do galego. É o caso dos encontros da preposición *de* co artigo *o(s), a(s)* (*do, da*), nas formas pronominais contractas (*lho, mo...*) e nos encontros da preposición *de* cos demostrativos: (*destas coitas, destes maos contrafeitos*).

c) A diferenza do estándar oficial actual do galego, os pronomes enclíticos e mesoclíticos aparecerán unidos por medio dun trazo, sexa á forma verbal (*leixaron-me, contar-vos-ei*), a outras aglutinacións pronominais (*vo-lo, mi-a*), co encontro da preposición *por* coas formas *o(s), (as)* do pronome (*po-la veer*) e co artigo *el* co substantivo *Rei* (*el-Rei*).

c) Tamén usaremos o trazo para as formas asimiladas do artigo após *-r* ou *-s* (*vee-lo meu amigo, contarei-vo-lo jantar*), coa excepción da aglutinación coa preposición *por / per*, que manteremos sen trazo (*pela rua, polos narizes*). Asumimos tamén a

recomendación de o usar en certas aglutinacións pronominais de carácter indefinido (*ja-que*).

7. No relativo ás intervencións editoriais, obramos do seguinte xeito:

a) Usamos colchetes para sinalar a integración dun texto ausente no manuscrito, for por lacuna, erro ou para evitar a repetición do refrán en todas as cobras.

b) Sinalamos o refrán só con itálica.

c) Actualizamos a puntuación do texto cun criterio sobrio, para facilitar a lectura e interpretación. Por iso, os discursos en estilo directo optamos por colocalos entre aspas e non con trazos. Os sinais de interrogación e exclamación son colocados só ao final.

d) Só acentuamos con fins diacríticos entre palabras homógrafas (*mi / mí, de / dé, en / én, esta / está, mais / máis...*), o que supón tamén estendelo ás formas tamén homógrafas co futuro dos verbos regulares (*veerán / veeran*). Cando a vogal acentuada por criterios diacríticos é fechada, márcase cun circunflexo (*cômia / comia*).

c) O uso das letras maiúsculas e minúsculas segue os usos actuais, mais para traducir mellor a cosmovisión da época si se empregarán maiúsculas iniciais en palabras como *Deus, Rei, Demo*, os pronomes relativos á divindade etc.

Para os nomes dos trobadores e xogares, seguimos a transcripción realizada na "Tabela das cantigas" do Proxecto Glossa (Ferreiro, dir., 2014-), coa única excepción do caso de Fernan Paez de Tamalhancos, en que seguimos as últimas pesquisas en relación coa forma *Tamalhancos* (Souto Cabo, 2012c: 131, n. 2).

Todo os textos medievais que citamos fóra do trobadorismo galego facémolo coa transcripción da lectura realizada polas súas respectivas editoras ou editores, salvo indicación explícita en contrario.

Aínda con todas as ferramentas ao noso dispor para a edición dos tesouros do trobadorismo galego, non podemos máis que asumir que, en moitos casos, tal e como nos lembraba Graça Videira Lopes (2002: 18) na introdución da máis recente edición de conxunto dos escarnios e maldizeres, "a lectura definitiva será sempre impossível, pelo menos a partir das fontes de que dispomos".

Non podemos nunca deixar de lado que estas edicións son as tentativas de reducir a grafemática textos concibidos para a oratura, con todo o que iso implica tamén á hora de lidar co extralingüístico. Un xesto, unha pausa, unha modulación melódica... poderían dar máis significado que esa palabra que se callar nos trae tan de cabeza, porque é o resto arqueolóxico que permite iluminar o conxunto do cal se desprende.

Tampouco podemos esquecer que, mesmo na concepción da tradición manuscrita, traballamos con testemuños deses textos, copias de copias do que puido ser o seu funcionamento gráfico primixenio. Son, con certeza, o mellor de que dispomos, mais non podemos esquecer situar tamén o seu papel na cadea do que foi o espectáculo trobadoresco.

A pesar do esforzo por ofrecer unha edición única, moitas veces tanto no corpo da tese como, xa de forma máis concreta no capítulo 6, achegaremos varias lecturas plausíbeis das composicións. Ás veces será por non encontrarmos elementos que nos permitan decantarnos, mais tamén será en ocasións porque achamos que se trata dunha pluralidade intrínseca á existencia deses mesmos cantares.

1. A literatura en galego/portugués na Idade Media e o seu papel no sistema cultural ibérico e europeo

Existe un consenso que apunta a que, posto que as líricas romances comezan con madurez a finais do século XI ou comezos do XII, tivo que existir algo previo a elas. Mais se concordarmos en aplicar a lóxica de que as cousas non poden madurar no momento mesmo do seu nacemento e que, por tanto, si existiu unha lírica anterior mais da cal non se garda testemuño, na verdade toda a primeira setenza deste capítulo debería ser reformulada. Isto é, non é que neses momentos “comecen” as líricas romances, senón que principian as mostras que chegaron até nós das líricas romances, cada unha coas súas vicisitudes.⁴⁰ O que de forma crucial existe desde ese momento son os elementos que fan posíbel unha transmisión, por moi parcial que esta puidese ser.⁴¹

Nas seguintes páxinas imos atender á cuestión da literatura escrita no Medievo no romance da Galiza. Orientámonos, pois, por unha norma sistémica segundo o código

⁴⁰ Referíndose ás Cantigas de Santa María, conclúe Marcelino Menéndez Pelayo (1942: 182) que “la lengua poética de Galicia (...) seguramente tuvo monumentos más antiguos que éste, porque su relativa perfección no pudo ser obra exclusiva de un rey poeta, ni tales milagros pueden aceptarse en buena crítica”.

⁴¹ No seu referencial estudo global sobre a lírica profana galega medieval, o profesor Giuseppe Tavani (1986: 61) apuntaba que “á lírica galego-portuguesa lle falta a achega do empeño filolóxico por parte dunha cultura e unha sociedade externa que se preocupen da súa conservación, estudo e transmisión; pero sobre todo, fáltalle, dentro da sociedade na que se produciu, o soporte dun activo interese estético-cultural, coaxudado polos medios económicos adecuados”. Dito doutro xeito, que Galiza non contaba (e, a pesar do notorio contraste coa persecución manifesta que houbo antes de 1975, tampouco hoxe conta aínda) cos soportes culturais, institucionais ou económicos para lle dar o valor debido ao movemento trobadoresco. Durante séculos, iso foi unha grave pexa para a súa transmisión e divulgación.

Ten de haber, porén, outros elementos para explicar que do trobadorismo galego profano só conservemos tres cancioneros interligados: un procedente da propia Idade Media e dous de copias quiñentistas a partir dun suposto orixinal gardado nunha biblioteca monacal ou palaciana. Ademais das dificultades para a conservación por razóns políticas e institucionais no territorio galego, hai que incluír tamén como elementos importantes para a ruptura na transmisión cando menos tres acontecementos históricos: as destrucións dos castelos señoriais e das súas posesións que realizaron os Irmandiños, as consecuencias da derrota de Galiza fronte a Castela no século XV e o terremoto de Lisboa de 1755. Reparemos en que o sismo se produciu décadas antes de que comezase o interese peninsular na edición de obras medievais. Estas cuestións de base non se contradín con outros elementos importantes para a transmisión, vinculados co gusto ou coas propias dinámicas do espectáculo trobadoresco en relación con outras manifestacións culturais coetáneas.

Ademais, a escaseza de cancioneros é un elemento que se dá non só no espazo galego-portugués, senón tamén noutros, como o castelán. É interesante confrontar por exemplo a diferenza de manuscritos que existen en obras poéticas de devoción mariana en castelán, galego e francés. De Berceo consérvanse dous manuscritos medievais; das *Cantigas de Santa Maria*, catro; dos *Miracles de Notre Dame* de Gauthier de Coincy, vinte e sete (cfr. Pena, 2013: 107). A diferenza é notoria.

lingüístico⁴². Seguimos así a tendencia xeral das historiografías das literaturas medievais, que tenden a se realizar co que Ricardo Carvalho Calero describiu con fortuna como “criterio (...) filolóxico” (Carballo Calero, 1975: 11): estúdase aquilo que se desenvolveu nunha lingua determinada e, por regra, no que sería un futuro campo nacional concreto (Rodríguez, 1996).

Existen poucos matices a esta tendencia, mais tamén os hai: na literatura catalá non se ve problema en comezar co estudo da produción lírica en provenzal e na literatura castelá prodúcese ás veces unha referencia (tamén, apropiación) das kharxas ou das cantigas galegas, mais curiosamente non dos poemas de expresión occitánica, a pesar de estes se escribiren tamén no chan peninsular e en territorios hoxe pertencentes ao Estado español (cfr. Rodríguez Alonso, 2004 e Callón, 2001: 422-423).

En calquera caso, aínda que estas historiografías da literatura se manteñan cunha lóxica de simplificación pedagóxica e, con certeza, tamén de adecuación aos plans académicos determinados polo poder político, é bo repararmos en que fican coxas se non se tiver presente a situación sociocultural en que se deron de verdade estas literaturas. É de relevo atendermos, por iso, ao que o trobadorismo ten de “sucesivo”, mais tamén ao que ten de “simultáneo” (Domínguez, 2008: 114) e, por tanto, cal é a súa posición e a súa función con outras expresións literarias ou lingüísticas, a comezar pola do idioma que ocupa funcións rituais e internacionais: o latín.

É nesa liña na cal o elaborador da teoría dos polisistemas, Itamar Even-Zohar, realiza a seguinte observación:

Let us take a most conspicuous case, that of European communities and their literatures and cultures in general. Clearly, throughout the Middle Ages, Central and Western Europe constituted

⁴² No desenvolvemento da teoría dos polisistemas, o profesor Elias Torres (2004) propuxo o concepto das normas sistémicas, indo para alén da idea de materiais ou regras repertoriais de Itamar Even-Zohar. Estas son criterios que delimitan os (inter/proto)sistemas, "que actúan como principios básicos que se activan nas prácticas culturais dos espazos sociais, e de cuja interpretación e aceptación pola comunidade participante dependen as posibilidades e os modos de obter uso, posición e función nos sistemas culturais" (Torres Feijó, 2004: 430). Por exemplo, no protosistema literario galego do século XIX, as normas sistémicas que se ían elaborando non marcaban aínda como esencial o uso da lingua galega, como sería a partir da fundación das Irmandades da Fala en 1916. A temática galega, a reivindicación do país etc. eran elementos máis determinantes (Callón, 2004: 17-52). O estudo dos sistemas literarios tende a se realizar de xeito retrospectivo a través da norma sistémica establecida, con contadas excepcións.

one polysystem, where the center was controlled by literature written in Latin, while texts in the vernaculars (either written or spoken) were produced concurrently as part of peripheral activities. (Even-Zohar, 1990: 24)

Esta breve reflexión ten enorme importancia, pois nunca debemos deixar de lado tal aspecto á hora de nos achegarmos á literatura en romance. É unha literatura feita para o solaz de nobres cultos, mais a súa expresión profana, que foi a que desencadeou o fenómeno trobadoresco propiamente dito, non tiña nesa altura histórica a consideración de prestixio que si tiña a cultura coetánea en latín.⁴³

O propio proceso de transmisión da literatura trobadoresca en galego nolo transloce. Un exemplo perfecto desta situación é comprobarmos a notabilísima diferenza que existiu entre os escasos e puntuais coidados postos para a conservación da poesía profana, mesmo de reis como Afonso X⁴⁴ ou Don Denis, fronte ao esmero, co desembolso económico conseguinte, nos códices da poesía relixiosa elaborada polo primeiro dos citados monarcas⁴⁵. Por iso mesmo durante a Idade Moderna se sabía da existencia das *Cantigas de Santa María* mentres era, como moito, só unha hipótese que houbera moitas

⁴³ Varios séculos antes do fenómeno trobadoresco, produciuse na Galiza Magna un momento de esplendor cultural e, especificamente, literario, do que son boa mostra o líder relixioso Prisciliano (século IV), a escritora Exeria (século IV; tardaríase uns 1.200 anos en se coñecer o nome doutra escritora galega), o cronista Hidacio (séculos IV-V) e o teólogo Paulo Orosio (séculos IV-V). Como nos recorda Miguel-Anxo Murado (2013: 53), esta pequena listaxe “ao lector de hoxe en día pode non parecerlle gran cousa, pero era, de feito, *case que toda* a literatura que se escribía na Europa de entón” (itálicas no orixinal).

⁴⁴ Tamén nunha crónica posterior, mais aínda medieval, sobre o reinado de Afonso X se pasa por alto o seu papel de trobador, tanto no eixo profano como no relixioso. Iso xa chamou a atención tamén do padre Sarmiento (1775: 268): “Hay Chrónica impresa, que contiene la vida, y hechos de este Rey; pero trae pocas noticias de él, considerado como Poeta.”

Se unimos a isto a consideración que daba ás veces da arte poética nas *Sete Partidas* (cfr. Menéndez Pidal, 1991), de non conservarmos os textos mesmo poderíamos ter a hipótese de que se trataba dun monarca reacio a esa forma de poesía.

A respecto da disxuntiva latín / romance, e aínda sobre os camiños da conservación dos textos, hai un matiz moi importante vinculado con Afonso X. De novo fronte ao agardado, hai algún indicio de que o monarca tamén compuxo poesía en latín, mais nese caso si que non conservamos ningún texto del. Así o comunica o Marqués de Santillana: “e aun se dize que metrificaua altamente en lengua latina.” (Gómez Moreno, ed., 1990: 61). Porén, Sarmiento (1775: 269) xa advertía no século XVIII: “Que el Rey D. Alonso haya sido tambien Poeta Latino, solo lo leí en este pasage anécdoto.” Trátase pois, dunha hipótese non confirmada, nin tan sequera no indicio do Marqués de Santillana, quen só sostén, sen máis solidez nin énfase: “se dize que...”

⁴⁵ “Así pues, el *Cancionero Gallego* del rey D. Alonso el *Sabio*, hijo de San *Fernando*[,] es la única pieza de la lengua gallega que se ha conservado y hoy se conserva, a causa del cuidado que en su *testamento* puso D. *Alonso* para que se conservase”, recoñecía xa no século XVIII Frei Martín Sarmiento (1971-72: 73; itálicas no orixinal).

outras composicións escritas neste idioma —nese momento, aínda “sepultadas en el olvido, y en el polvo de los archivos”, como dicía Tomás Sánchez (1779: 199) con tanta incredulidade como sorna⁴⁶.

1.1 A elaboración literaria do galego-portugués medieval

O trobadorismo é a primeira manifestación coñecida de literatura culta en galego/portugués e mesmo a primeira expresión escrita especificamente nesta lingua. Nisto que acabamos de afirmar, que é consenso unánime entre todas e todos os especialistas na materia, non deben obviarse dous matices. O primeiro, o exacto adxectivo "coñecida", do cal teremos que botar man en moitas máis ocasións ao longo destas páxinas, xa que -como antes salientamos- o feito de que isto chegase a nós non quere dicir que fose o primeiro nin o único que existise nesa etapa histórica⁴⁷.

⁴⁶ Tomás Antonio Sánchez publica entre 1779 e 1790 o seu traballo *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, en catro volumes. Trátase dunha obra moi importante, pois é a que populariza algúns títulos que pasarán a ser canónicos da literatura castelá medieval, en especial o *Cantar de Mio Cid*, que se edita por vez primeira na historia no primeiro volume, de 1779. Nese mesmo primeiro tomo, Tomás Antonio Sánchez polemiza con Martín Sarmiento, autor de varios traballos que circulaban de maneira manuscrita, nos cales non só daba achegas pioneiras sobre algúns textos da literatura castelá aínda escasamente coñecidos, senón que defendía tamén que existían indicios para concluír que houbera toda unha literatura medieval en galego que neses momentos estaba perdida e que ía para alén das *Cantigas de Santa María* das que el xa sabía. O tempo deulle totalmente a razón a Sarmiento.

Porén, Tomás Antonio Sánchez, apoiado por unhas institucións das cales estaba totalmente desprovista a cultura galega, aproveita a edición do seu libro para se burlar da posibilidade de que existise unha literatura importante no idioma da Galiza, con maior incredulidade por se tratar tamén de autores procedentes do reino de Castela. No entanto, si coñece perfectamente a existencia das *Cantigas de Santa María*, obra que non ten ningún interese en editar: "Y así, si es *verdad palmaria* como dice el M. Sarmiento (...), que el Rey Don Alonso el sabio compuso las más de sus coplas en idioma gallego, lo cual no pudo asegurar ni como verdad probable, por no haber visto, ni contado las del libro de las querellas; mucho más *palmaria verdad* es que dicho Rey compuso en idioma castellano la mayor parte de sus obras poéticas, siendo *verdad palmaria* que dos son más que una" (Sánchez, 1979: 130; itálica no orixinal).

Noutro momento tamén fai a seguinte aseveración, en réplica directa a frei Martín Sarmiento: "¡Desgracia de poesías! ¡Y desgracia de los que no pueden probar con unos documentos tan auténticos que la lengua gallega fue el idolillo de los poetas y trovadores de Castilla y que los poetas castellanos gustaban en aquellos tiempos más que en estos de parecer gallegos!" (Sánchez, 1779: 199).

Para máis información sobre esta cuestión, Callón (2017).

⁴⁷ Para pórmos un exemplo dunha hipótese que vén ao caso, pode ser que houbera un inicial traballo estilístico en galego, pasado á nacente escrita do romance, na elaboración de sermóns. Aplaudiron esta teoría nalgún momento historiadores da lingua galega como Henrique Monteagudo (1994: 171) e, seguindo, Ramón Mariño Paz (1999: 84). Ambos tiñan en conta os condicionantes que fixeron que noutras áreas romances, como a Francia carolinxa ou o catalán coas *Homilies d'Organyà*, levaron a que fosen este tipo de textos os primeiros en apareceren con certeza en romance.

O segundo aspecto que debemos explicar é por que botamos man do adverbio "especificamente". Non se trata dunha escolla en absoluto redundante, pois non sabemos se textos anteriores que nós clasificamos como "escritos en latín" en realidade poderían estar pensados e, o que é máis importante para o noso caso, elaborados/lidos en romance. Na asunción absoluta desta concepción (cuxa punta de lanza é o lingüista Roger Wright, 1991) teríamos de dicir que hai moitos textos que funcionaron en galego aínda que non estivesen escritos -"especificamente"- coa grafía máis próxima á fala que aparecerá, por exemplo, nas cantigas trobadorescas⁴⁸.

Seguindo tal teoría, a causante do xurdimento desta "especie de escritura fonética" (Mariño Paz, 1999: 78) sería a reforma carolinxia da pronuncia latina que se levou a cabo entre os séculos VIII e IX. A lectura fonémica do latín ("lelo pronunciando todas as letras", Puentes Romay, 2007: 112) que aí se prescribe supón nin máis nin menos que a verdadeira invención do latín medieval, que pasaría a se entender xa non como o modo formal de escribir o que se fala, senón como unha variante totalmente diferenciada, pois é a partir desa disxunción cando a reducida minoría que se alfabetizase aprendería que o sistema gráfico do latín e o sistema fonolóxico do romance non se corresponderían.

Con iso comezaría a abrollar unha consciencia lingüística nova. Fronte á visión de que as formas de pronunciar o romance serían só variantes dunha aínda existente lingua latina diversa porén única, abríase paso a idea de que o que falaban era de seu un idioma diferente daquilo que escribían. O latín levaba morto varios séculos, mais os seus falantes

Porén, estes investigadores consideran iso xa máis indemostrábel documentalmente. Nun testamento fálase dun libro de sermóns escritos con "littera Galleca", datábel nos comezos do século XII. Porén, o máis probábel é que non se refira a "lingua galega", senón a que estaba elaborado na hoxe chamada letra visigótica, que na altura recibía decote o nome de galega (cfr. Monteagudo, 1999 e 2004, e Pena, 2013: 22). Hai que matizar, no entanto, que simplemente non sabemos en que lingua estaba escrito, pois pódese esperar que unhas homilías neste momento histórico si estean redixidas xa en romance, toda vez que a Igrexa leva desde o século IX alentando a realizar os sermóns en "rusticam Romanam linguam" (Mariño Paz, 1999: 77). En calquera caso, a desaparición deste volume fai que todo o que se poida aventurar sobre el caia no camiño das conxecturas.

⁴⁸ Por iso, toda "a questão dos mais antigos textos em português é de ordem scripto-linguística, e toda a discussão acerca dos mesmos deve em primeiro lugar centrar-se em factos de escrita e na sua organização enquanto sistemas. A atribuição do rótulo 'português' ou 'latino' (...) a um texto medieval produzido em Portugal até meados do século XIII deve depender, não das características da oralidade subjacente ao texto mas sim das características da escrituralidade que o texto evidencia." (Emiliano, 2003: 269)

aínda non o sabían. A reforma carolinxia era, a un tempo, a que notificaba e a que causaba a defunción.

Non todos os especialistas concordan en tan estrito entendemento conceptual entre latín e romance na Alta Idade Media (cfr. Puentes Romay, 1994), porén "a discrepancia é máis de énfase ca de fondo" (Mariño Paz, 1999: 81). Aínda que se discuta a identificación entre o latín tardío e o nacente romance, ninguén pon en cuestión nin a proximidade existente entre ambos nin que o latín se pronunciaría ao xeito de cada unha das novas falas románicas até o momento en que se configura e expande a reforma carolinxia.

Esa expansión é de grande importancia para contextualizarmos mellor o fenómeno trobadoresco galego. Excepto Cataluña, que tivo moi cedo relacións coa Francia carolinxia, en ningures do resto do norte da Península Ibérica se comezou a sentir a súa influencia até finais do século XI, nun momento xeral de expansión cultural francesa (Mariño Paz, 1999: 79)⁴⁹.

No proceso de traslado inequívoco á escrita dos novos romances tense apuntado tamén a importancia da aparición de novos grupos sociais capaces de desenvolveren unha cultura máis desvencellada da tradición latina e dos mandatos da Igrexa; sería o caso inicialmente da Provenza e da Francia do norte, que nos inicios do século XII pairen produtos culturais como os cantares de xesta e, sobre todo, a lírica trobadoresca (Renzi, 1985: 239). O reino galego de meados dese século reúne algunhas das características sociais que propiciaron evolucións semellantes nesoutros territorios europeos, de que serán magníficas mostras o cultivo dos xéneros profanos de amigo, amor, escarnio e mal dizer, así como a escrita mesmo de escarnios a Deus (Martínez Pereiro, 1998: 39-62), unha liña que está á vista de ollos que non se condí cos dogmas relixiosos cristiáns, aínda que estean nun contexto teocéntrico onde hai un deus... para criticar⁵⁰. A configuración do galego-portugués como idioma escrito diferenciado, até onde sabemos hoxe, aparece con

⁴⁹ Por exemplo, Dalmacio, un monxe de Cluny de orixe gala, ocupou a cadeira episcopal de Compostela entre 1094 e 1096.

⁵⁰ Vid., p. ex., "Nunca Deus quis nulha cousa gran ben" (B 2239) ou "Ja eu non hei oimais por que temer" (B 221), ambas de Pero Garcia Burgales. Na última mesmo termina pedindo na fiinda a adhesión ás súas ideas heréticas a "tod'homen que molher ben quiser" (v. 22). Vaasco Gil tamén é firme na súa negación de deus, porén faino para tentar incomodar ese deus que nega... ("Que sen mesura Deus é contra mí!")

esta nova cultura leiga, un aspecto que é da máxima importancia para comprendermos mellor o corpus textual que imos analizar nesta disertación, que nos dá testemuño dunha cultura profana altamente elaborada, que radica numa sociedade civil humanamente multifacetada e em movimento, longe da imágen estereotipada de imobilismo feudal e agrário, imágen que os documentos oriundos das institucións parecen, por veces, facilitar. (Lopes, 1994: 32)⁵¹

As investigadoras e os investigadores que se debruzaron sobre a lírica galega medieval chegaron a considerar esa escrita como unha koiné⁵², unha especie de protoestándar que

⁵¹ Cultura leiga, porén nun contexto profundamente teocéntrico, como veremos decote nestas páxinas. Que a orixe do trobadorismo sexa non relixiosa tampouco evita que poida derivar en ocasións cara a composicións de culto, como por exemplo as afonsinas *Cantigas de Santa Maria*, aínda que estas non tiñan en absoluto o mesmo funcionamento que as composicións profanas para o solaz das cortes e, ademais, non hai elementos que nos leven a concluír que fosen máis que un fenómeno puntual debido ao Rei Sabio, dentro dos arredor de douscentos anos de trobadorismo galego. Nese sentido, mesmo podería ser proveitoso cuestionar a súa inclusión dentro da mesma categoría, por máis que poida ter autores e algúns elementos retóricos en común.

A respecto da perspectiva laica, mais tamén da introdución da idea do perdón divino, é bo termos presente tamén a figura do primeiro trobador románico, Guilhem IX de Peitieu, que foi excomungado unha parte da súa vida mais terminou os seus días como penitente nun convento. Na época evocábase como "Guillelmus dux Aquitanorum, totius pudicitiae ac sanctitatis inimicus" (cit. in García Peinado / Monferrer Sala, 1998: 73).

Esta perspectiva leiga tamén se presentificou na literatura mediolatina, en especial na tradición goliardesca, na cal se pode ler unha "actitud de desafío (...) hacia la estructura social y las ideas religiosas" que demostra "la vitalidad de una corriente del pensamiento medieval sumamente importante", vencellábel a un "optimismo cristiano, pero que se niega a aceptar las responsabilidades que la religión impone" (Arias y Arias, 1970: 10-11).

⁵² Hai especialistas, como Ramón Lorenzo (1998), que critican o uso xeral do termo *koiné* para o conxunto do trobadorismo galego medieval, mesmo para o profano. Argumenta que a sensación de uniformidade é máis debida ás convencións literarias de cada xénero, en especial nas composicións de amor, sometidas a uns "moldes literarios (...) nos que se repetían sistematicamente formas e conceptos", mais que por contraposición no caso das sátiras "había máis liberdade e non estaban sometidas a tantos esquemas fixos" (deberíamos acrecentar unha situación semellante nas cantigas marianas narrativas). Por iso, conclúe:

"Polo tanto lingüísticamente non hai unha koiné e cada autor escribe de acordo coa súa propia modalidade lingüística. Por outra banda a lingua nos séculos XIII e XIV non está fixada, estamos nun período de conformación e de ebulición, no que coexisten variantes fonéticas, morfolóxicas e léxicas e mesmo variantes rexionais. Todo isto atopámolo nos cancioneros trobadorescos. O que si temos como peculiaridade é que a escolma das cantigas fose a mediados do século XIV e seguramente na zona Centro-Sur de Portugal. Por iso hai unha certa unificación nos criterios lingüísticos a favor, neste caso, da lingua portuguesa e non da galega." (Lorenzo, 1998)

Mais esa "certa unificación nos criterios lingüísticos", que non é só ortográfica e que non sabemos máis que como hipótese se se produciu ou non nesa altura de mediados do século XIV, acaba dando a sensación de koiné que, ao mesmo tempo, aquí nega.

Non podemos deixar de chamar a atención tamén ao feito de que, se tivermos as disimilitudes gráficas do tipo <ll> / <lh> como marcadoras de diferentes linguas, acabariamos chegando ao absurdo de que o Cancioneiro da Ajuda estaría "en galego" e os da Vaticana e os da Biblioteca Nacional "en portugués" (parto da reflexión que tan acertadamente realiza o profesor Xosé Ramón Pena, 2013: 27). Sería un disparate, que aínda se podería estender a negar que ningún deses documentos estea en "galego", xa que utilizan grafías e

non representa a fala nin en termos sintópicos (hai trazos dialectolóxicos atribuíbeis a diferentes espazos) nin en termos sincrónicos (por exemplo, hai nela arcaísmos que non estarían en uso na oralidade no momento en que se escribiron). Esa koiné poética tería un “uso unitario equivalente ao do provenzal na lírica occitana, mais dunha rixidez e cerrazón menor no aproveitamento das potencialidades da viva lingua popular” (Martínez Pereiro, 2010: 5).

É certo que en cada un dos tres xéneros profanos hai características lingüísticas internas importantes: nos de amor os moitos empréstimos léxicos occitánicos ou franceses, nas de amigo os moitos arcaísmos que evocan unha maior antigüidade (certa ou aparente)⁵³ e nas de escarnio e maldizer -igual que na liña narrativa das *Cantigas de Santa María*- unha maior riqueza de vocabulario e unha probábel maior proximidade á lingua falada.

O único que damos afirmado sobre as orixes desa certa uniformidade lingüística é que foi establecida por unha tradición literaria. Mais, claro, esa aseveración non pasa de ser unha tautoloxía. É moi pouco o que sabemos sobre como se crea ese rexistro escrito e mesmo que influencia puido haber dunha certa homoxeneización dos textos nun segundo tempo, que podemos indicar como os momentos das recollidas nos cancioneiros, a pasaxe da oratura á literatura.

Esta pasaxe non debe ser negligenciada. No período medieval, a oralidade prevalece sobre a escrita en calquera ámbito da vida (Marimón Llorca, 1995: 172). Como veremos reiteradamente, as cantigas só nos ofrecen unha parte, significativa porén incompleta, do espectáculo. Na posta en escena habería outros elementos orais (entoacións, pausas etc.), así como extralingüísticos (xestuais, musicais etc.) que poderían supor novos sentidos a cada texto.

Outro aspecto de relevo é por que razón o galego se estendeu como lingua lírica de

aluden a algúns sons que non existen no galego moderno nin contemporáneo.

⁵³ Exemplos destas formas arcaicas, “que xa non corresponden á realidade lingüística do século XIII” (Lorenzo, 1998) estarían: *amenas, avelanal, color, fontana, granadas, irmana(s), louçana, manhanas, mano, salido, sano, venía, a las aves* etc. Os casos de mantemento do -L- intervocálico son estudados por Ferreiro (2013b).

case toda a Península Ibérica, un idioma que en ocasións, contra toda evidencia histórica, se ten cualificado por algúns especialistas como “totalmente marxinal” (Tavani, 1983: 25) na altura. Esta pregunta de "por que en galego?" formulouse con abraio desde o mesmo momento en que o reino de Galiza ficou descabezado politicamente no final da Idade Media e a variante do norte do Miño se converteu en ágrafa. Nin no relato histórico castelán / español nin no portugués que se foi configurando ao longo da Idade Moderna e que se consolidou na Idade Contemporánea tiña cabida Galiza, mais aí estaba, tamén neses poeirentos cancioneiros, nesas esquecidas follas soltas.

Unha das respostas máis habituais por parte da escola filolóxica española (Rodríguez Alonso, 2004) foi que esa extensión se producira por eufonía, porque o galego soaba ben para a poesía... lírica. Mentres, o castelán soaría ben para a épica e para a prosa administrativa: “Las condiciones musicales de este dialecto contribuyeron sin duda en primer término para que fuese tan universalmente admitido” (Menéndez Pelayo, 1942: 164).

Foi unha idea que se presentou co verniz de estar “academicamente demostrada” xa que contaba co visto e prace dos prebostes universitarios españois. Exportouse, con diferentes pretensións, desde o campo cultural até o campo político. Para as persoas empeñadas na restauración contemporánea do galego, esa afirmación servía para defendelo fronte a quen o atacaba como “tosco” ou “feo”. Porén, tamén se trataba dunha afirmación facilmente neutralizábel e aproveitábel por quen non quixese que o galego se normalizase, pois sería un idioma, “doce” e apto só para a lírica, non para o resto dos usos lingüísticos persoais e sociais.

Para alén das razóns polas que se repetiu ou se cesou na repetición desa idea, obxectivamente é indefendíbel que o galego sexa unha lingua máis ou menos eufónica que calquera outra⁵⁴.

Outro criterio importante que se ten aducido para que existise o trobadorismo vehiculado en galego en territorios non galegófonos foi a unión que se produce no

⁵⁴ Existe unha ampla bibliografía sobre os prexuízos lingüísticos. Sobre a idealización compensatoria, pódese ver Ninyoles (2005: 82) e, as concomitancias deste proceso coa marxinação social das mulleres, en varios traballos de María Pilar García Negro (1999: 75-82, 2000: 88-93 etc.).

período medieval entre determinados xéneros e determinadas linguas. É un aspecto que podemos rastrexar en documentos da propia época⁵⁵. Esta ecuación entre idioma e xénero parece hoxe innegábel, mais con ela continúaase sen responder por que razón se escolleu o galego e non calquera outro dos romances.

A chave está en que non se pode considerar o trobadorismo galego de xeito illado. Hai que empentalo con outros acontecementos fundamentais na Galiza da época, como por exemplo a *inventio* do sartego do apóstolo Santiago O Maior, que se convertería no “mellor argumento para soste o grande protagonismo de Galicia nesta etapa histórica e a precocidade con que se configura aquí unha sociedade plenamente feudal” (Villares, 2004: 85).

O espectáculo trobadoresco galego, igual que a construción dun culto vencellado con dos discípulos de Xesús Cristo e todo o protagonismo relixioso-político á súa volta, entran dentro da mesma liña, de ser unha consecuencia da grande incidencia da aristocracia galega na Península e en Europa,⁵⁶ con todo un reino detrás:

(...) até fins do século XIII, a Galiza era o reino preponderante política, económica e culturalmente entre todos os do Occidente peninsular. Os seus reis, aínda séndoo tamén de León e mesmo de Castela, pertencían a grandes familias nobiliarias galegas, eran desta lingua, ou ben, educados no noso país. Non tiña unha causa puramente estético-artística a expansión do galego-portugués como lingua lírica na Península Ibérica durante este período. Tiña unha causalidade político-cultural e económica. (Rodríguez, 1996: 12)

Parécenos a única conclusión racional posíbel da extensión do trobadorismo en galego-portugués, ou sexa, do trobadorismo galego.

1.2 Por que denominalo trobadorismo galego?

Coa redescuberta, estudo e primeira divulgación no século XIX dos cancioneros hoxe chamados da Ajuda, da Biblioteca Nacional e da Vaticana xorde tamén a necesidade de

⁵⁵ Isto pode constatarase, por exemplo, en dous tratados catalano-occitánicos. Un, do século XIII, da autoría de Ramon Vidal de Besalú, constitúe unha advertencia ante as diverxencias lingüísticas que comezaban a introducir no provenzal os trobadores oriúndos do Principado de Cataluña. Sobre o outro, de Jofre de Foixà, falaremos máis adiante.

⁵⁶ Por exemplo, “son constantes as probas do peso dos aristócratas galegos no conxunto político do reino leonés” (Pallares e Portela, 2007: 102).

procurar unha etiqueta para denominar ese movemento literario e cultural. A lingua galega nese momento malvive como a fala dun pobo marxinado política e economicamente, usada de xeito espontáneo polas grandes masas sociais mais só escrita e reivindicada por unha minoría que non ten posibilidades de presenza institucional e con importantes carencias económicas. É moi evidente o contraste que existe coa póla lingüística portuguesa, que leva séculos de recoñecemento como idioma nacional e mesmo expandido colonialmente por outros espazos do orbe.

Con este contexto histórico achamos clara explicación a que as primeiras tentativas de denominar o movemento cultural acabado de descubrir fosen, pois, como "poesía medieval portuguesa", "trovadores españoles" (Menéndez Pelayo, 1942: 163-164) etc. A continuidade lingüística da lingua medieval co portugués contemporáneo non ofrecía dúbida ningunha e, ademais, un dos principais cancioneiros (o do Colégio dos Nobres, hoxe da Ajuda) localizouse en territorio lusitano, mentres outro deles (o Colocci-Brancutti, hoxe da Biblioteca Nacional) foi adquirido polo goberno portugués en 1924. En todas estas décadas, nin un só verso dunha cantiga se achou en territorio galego e tampouco ningún dos elementos da tradición manuscrita está depositado en Galiza. Dese xeito,

the first studies and editions, in the context of early philological research by foreign, especially Central European and Italian scholars and critics, ignored the fledgling Galician literature and centered their attention on the Portuguese. The response of Galician scholars headed by Manuel Murguía in the early twentieth century was to try to correct the deviation that for example the references to the *Canzioneri portoghesi* of the editions of Ernesto Monaci or Enrico Molteni suggested. (Gutiérrez García, 2011)

A resposta por parte de investigadores galegos como o citado Manuel Murguía (que publica o libro *Los trovadores gallegos*, 1905 [Murguía, 2000]), ou outros como Andrés Martínez Salazar, José Villa Amill, Antonio López Ferreiro e Manuel Amor Meilán centrouse na disputa sobre o berce xeográfico de moitos dos creadores que figuraban nos ditos cancioneiros, o cal creou controversias con investigadores do sur do Miño, como José Joaquim Nunes. Pódese pensar que "a further consequence of these biographical studies is that they overlook the common Galician Portuguese perspective" (Gutiérrez

García, 2011); mais, na verdade, a evolución dos acontecementos lévanos a concluír que o que esa insistencia produciu é que o adxectivo "portuguesa" para esa poesía dese paso ao xurdimento dunha nova denominación. Esa nova forma abranxería os dous territorios: "galego-portuguesa" era esta lírica; "galego-portugués", por tanto, sería o idioma. O bautismo foi práctico, sen dúbidas, e a súa omnipresenza nos estudos académicos sobre o tema é boa mostra diso.

Un recente contributo historiográfico, de Xosé Ramón Pena (2013: 11), comeza asumindo que "*literatura galego-portuguesa*, aparece, polo menos, como a menos complicada das presentacións" ou "a fórmula máis práctica". Recoñéceo, iso si, aínda que o libro en que se insira esa afirmación sexa o primeiro volume da súa *Historia da Literatura Galega* (que non "Galego-portuguesa") e que, polo demais, non teña máis opción que titular a epígrafe de que extraio a cita coa longa denominación "Literatura galego-portuguesa / Literatura galega medieval: caracterización". Léase ben que isto non é unha crítica, senón unha constatación; dificilmente poderíamos criticar a mesma pedra con que tamén nós tropezaremos varias veces nestas páxinas.

Nos estudos académicos do ámbito lusófono acontece outro tanto, mais coa mudanza da énfase cara ao seu lado patrio. Por encanto, nos libros de texto de secundaria en Galiza si aparece abondosamente o termo "galego-portugués", máis minoritario e menos explicado nos manuais escolares portugueses actuais⁵⁷.

Que se chegue a describir como a "menos complicada das presentacións" (Pena, 2013: 11) é unha boa mostra das carencias que aínda ten o termo. Na banda positiva do seu uso están, sobre todo, tres aspectos. En primeirísimo lugar, a asunción de que a *koiné* en que está escrita esa poesía é unha soa, non podendo diferenciar diatopicamente entre o norte e o sur do río Miño, entre falas galegas e falas portuguesas⁵⁸. O segundo motivo é

⁵⁷ A denominación que se utiliza é, especialmente, "Poesía trovadoresca". Un libro que si aborda a existencia da realidade de Galiza, mesmo que sexa con algunhas carencias de exactitude histórica, é Pinto / Nunes (2015).

⁵⁸ Son moitas as pesquisadoras e os investigadores que teñen constatado a unidade lingüística absolutamente indiscutíbel nesta etapa histórica entre o galego e o portugués; en xeral, como é sabido, sobre esas relacións entre as falas do norte e do sur do Miño ao longo dos séculos existe unha moi ampla bibliografía. Segundo ten indicado a profesora portuguesa Clarinda de Azevedo Maia, "parece não poder contestarse a existência, durante o período medieval, sobretudo durante os séculos XIII e XIV, de uma

que a emerxencia do espectáculo trobadoresco se produce cando non existe só o reino de Galiza, senón dous reinos diferenciados procedentes deste que manteñen unidade idiomática: o que conserva o seu nome -mais que xa non é a totalidade da Galiza Magna, Galiza Histórica ou Gallaecia- e o procedente do antigo condado Portucalense (que aínda non se corresponde tampouco co Portugal actual, cómpre recordar). Unha terceira razón, menos importante porén tamén de relevo, é a tradición da etiqueta desde comezos do século XX até os nosos días.

comunidade lingüística, de uma unidade lingüística fundamental, em toda a vasta zona do Noroeste peninsular” (Maia, 1986: 883-954).

É importante salientarmos que tal unidade non só se recoñece para esta etapa histórica, senón tamén para o presente, aínda que despois se poidan colocar elementos sociopolíticos para a distinción. Así, Rosa Virgínia Mattos e Silva conclúe que "do punto de vista lingüístico, existe una unidade dos dialetos portugueses e galegos que opõe aínda o ocidente atlántico da Península ao seu corpo oriental" (Silva, 1989: 6). Desde a Galiza, o profesor Francisco Fernández Rei, á hora de abordar a dialectoloxía galega, tamén parte de que do "punto de vista estrictamente lingüístico, ás dúas marxes do Miño fálase o mesmo idioma" (Fernández Rei, 1991: 17). O problema, xustamente, está no presente e as incidencias políticas que ten levar esa afirmación lingüística até as súas consecuencias.

Nas véspera da II Restauración borbónica comezáronse a fomentar estudos que tentaron colocar barreiras "científicas" para diferenciar o galego e o portugués mesmo na Idade Media, que tiveron o seu apoxeo nas dúas primeiras décadas da etapa autonómica. Porén, eses traballos acháronse de continuo con grandes contradicións, e non tiveron máis saída que recoñecer a continuada presenza de "lusismos" no norte e de "galeguismos" no sur, co cal toda a teoría ficaba desbaratada. É un esforzo que hai que contextualizar nun obxectivo político fomentado para separar ambas as pólas do sistema e, con iso, debilitar as posibilidades de normalización do galego e do movemento soberanista de Galiza. Así o recoñecía no verán de 2016 un dos significados representantes desta opción, Xesús Alonso Montero, quen, a pesar de ser nese momento presidente da Real Academia Galega, manifestaba o seu temor fantasmático a que o portugués puidese desprazar o castelán en Galiza:

Á sociedade galega, propoñerlle como alternativa ao castelán o portugués... apaga e vamos. A alternativa ao castelán é o galego, non o portugués. Ademais *o galego, non como alternativa do castelán* porque, se queremos defender o galego, ninguén pode suxerir á sociedade galega que hai que prescindir do castelán. Podemos non prescindir do castelán e normalizar en tódolos ámbitos o galego. *A alternativa do portugués é pechar a porta.* (Cicloxénese Expresiva, 2016; itálicas acrescentadas)

O profesor Xosé Ramón Pena explica con nitidez que esta preocupación primordial nalgunhas esferas académicas por tentar separar os textos que puidesen estar redixidos ao norte ou ao sur do Miño sería "ben diferente noutras circunstancias xeopolíticas" (Pena, 2013: 12) e lembra que as "modalidades dialectais na contorna galego-portuguesa" existen "ao norte e ao sur, pero tamén ao oeste e ao leste" (Pena, 2013: 26-27). Arthur L.-F. Askins e outros (1997: 21-22), observan tamén limpamente que "se na actualidade se tratase dun único país, probablemente veríamos nestes testemuños tan só a posible indicación dunha determinada variedade dialectal; non obstante, estase a enfocar como se fose un feito de enorme envergadura".

Mesmo así, Rosario Álvarez (2007: 375), vicepresidenta do Consello da Cultura Galega, apuntou ao aínda non conseguido obxectivo de chegar a establecer esas diferenzas tamén no trobadorismo, pois entende que "a pesar do presunto efecto de homoxeneidade da compilación, a variación interna do corpus lírico é unha realidade; a súa descrición lingüística, como a de toda a lingua medieval, precisa da localización de cada testemuño nas coordenadas espacial e temporal". Fronte a esta pretensión, microscópica e oceánica a un tempo, e que non ten nada de academicamente inocente, outros dos principais investigadores que se

Porén, o uso deste glotónimo tamén presenta varios défices. Entre estes, hai que salientar o último que amosamos como relevante: A denominación "galego-portugués" é estritamente contemporánea, non medieval. Na documentación coetánea non aparece nunca, da mesma maneira que tampouco aparece o termo "portugués", mentres si figura "galego" -embora dun xeito puntual, que axiña abordaremos-.

Nos textos en prosa, para se referir ao romance que se abre paso na escrita, as denominacións máis habituais de que se bota man son, xustamente, "romanzo" (que pode referirse a calquera idioma neolatino, especialmente da Iberorromania) ou "language" (que, segundo ten estudado Carme Silva, 1998, ten un matiz máis caracterizador do sistema lingüístico exacto, dentro ou fóra das variadas linguas románicas⁵⁹).

Antes da inscrición "galego-portugués" existen varios antecedentes decimonónicos que non triunfaron, mais que son elocuentes para comprendermos a diacronía e as razóns da orixe deste termo: *portuguez galliciano*, *galliziano-português*, *gallezio-luzitano* ou *gallecio-portuguez* (García Turnes, 2002 e 2008). Todas elas son propostas chegadas de eruditos lusitanos que se tiñan que debruzar sobre os recén aparecidos cancioneros profanos medievais e que se vían no reto de lles daren unha lóxica, un sentido, pois ficaban fóra dos relatos nacionais establecidos en España ou Portugal. De calquera xeito, como xa apuntabamos antes, moitas veces nin tan sequera se complicaban e chámanlle directamente *portuguez* ou *português* (García Turnes, 2008), pois, para alén da cuestión crucial sobre como explicar as orixes da súa nación, o descoñecemento de Galiza era moi grande tamén na outra beira do Miño.

Normalmente sinálase que a primeira inscrición "galego-portugués" para se referir ao estadio medieval da lingua do oeste peninsular aínda arriba máis tarde e que viría da man

empeñan en tentar marcar esas diferenzas de dialectoloxía histórica, como é o caso de Ramón Lorenzo, confórmanse con tentar peneirar os textos en prosa para distribuílos como "galegos" ou "portugueses". Ese mesmo pesquisador asume que tal separación non é nada factíbel na lírica trobadoresca, pois, con independencia da orixe xeográfica dos autores, "os poetas escribían nunha lingua máis ou menos semellante" (Lorenzo, 2000: 366).

⁵⁹ Esta investigadora conclúe: "Os datos textuais, por tanto, non confirman a afirmación de Monteagudo (1994: 172) segundo a cal a forma *romanzo* sería a preferida dos textos galegos" (Silva Domínguez, 1998: 336).

de Carolina Michaëlis de Vasconcelos⁶⁰, xa a comezos do século XX⁶¹, e para cinxir unicamente o momento trobadoresco. Hai, porén, un importante precedente, que é o de Juan Valera, quen en 1872 pronunciou unha conferencia na Real Academia Española na cal, para se referir ao idioma das cantigas, utiliza indistintamente os glotónimos *gallego*, *portugués*, *lengua portuguesa-gallega* e, ademais, *dialecto gallego-portugués* (Valera, en liña).

No caso do primeiro uso por parte de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, que sen dúbidas tivo impacto noutros investigadores sobre a materia, vese que non a considera unha denominación útil para a literatura posttrobadoresca, para a cal ficaría inmutado o relato existente sobre as orixes nacionais de Portugal:

A linguagem dos trovadores é um *português ilustre*, selecto, convencionalmente unitário e arcaico, mas perfeitamente orgânico e coerente, claramente determinado nas suas formas e tendências, caracterizado por todas as feições peculiares que o distinguem do castelhano. *Português* ou *gallego-português ilustre*, pois havia identidade quási completa entre a língua da provincia do Noroeste da Hespanha e a do reino de *Portugal*. Mas português que naturalmente era o da provincia de Entre Doiro e Minho, e não o de Lisboa, é bom não esquecer isso. As alterações sucessivas que a língua experimentou em sete séculos de vida histórica, distançam bastante a que hoje é normal em Lisboa e toda a sociedade culta do país, da que se fala na Galiza, e ambas da que foi usada em tempos de D. Sancho I. Creio que já no reinado de D. Denis, que residia a miúdo na capital, muitas formas e pronúncias gallego-portuguesas seriam pouco usadas entre os cortesãos e desconsideradas pela jeração nova como arcaísmos e galeguismos. (Vasconcellos, 1904: 1904: I,):

⁶⁰ Debe salientarse que a glotoloxía alemá do XIX tamén utilizou unha terminoloxía semellante, Gallizisch-Portugiesische (cfr. García Turnes, 2008: 197), mais non para se referir a unha etapa histórica pasada, a un cronoloxía, senón a un continuum lingüístico contemporáneo. Iso diferénciase do resto dos casos da aparición desta terminoloxía: “o *gallego-portugués* era, polo menos para J. C. Adelung e J. S. Vater, un diastema que englobaba as variedades portuguesa (promovida ao estadio de lingua grazas ao seu cultivo e elaboración) e galega (progresivamente convertida en patois)” (García Turnes, 2008: 255).

Aínda que os sentidos sexan diferentes, pois ela aplícase a unha variedade sincrónica concreta, non pode descartarse que Carolina Michaëlis de Vasconcelos estivese influída por este termo que usaban os lingüistas alemáns e non os portugueses (García Turnes, 2008: 256). Ademais, ela mesma reconece tamén na súa contemporaneidade unha unión lingüística e cultural que apaga a sensación de fronteira: “Quanto á inclusión do Bierzo, de Leão e das Asturias, não é ocioso notar que desde a Beira até o Algarve a passagem de Portugal a Hespanha se faz sentir notavelmente, ao passo que no Minho, Tras-os-Montes e na Galliza nem os costumes nem a linguagem fazem alterações sensíveis de ambos os lados da fronteira” (Vasconcellos, 1904: II, 780-781).

⁶¹ É un traballo que se dá a coñecer a comezos do século, mais no cal viña traballando desde case tres décadas antes.

XIX)

Reparemos en que fala dun “português ilustre” ou “galego-português ilustre” para se referir á poesía medieval. Igual que noutros traballos doutros autores da altura, o galego aparece como posibilidade dunha terminoloxía composta co portugués, glotónimo este último que si ten grande protagonismo en solitario. Sería igualmente válido dicir “galego ilustre”, mais é moi relevante que non se diga⁶².

Este razoamento lévanos a un segundo motivo, de planificación cultural. Por razóns de relacionamento dentro do mesmo sistema lingüístico, deberíase pór máis peso na póla que se tende a esquecer. Trátase de ollar para o futuro e ver se o significativo “trovadorismo galego”⁶³ pode axudar tamén a tender pontes entre Galiza e a hoxe chamada Lusofonía. Falando con exactitude, é a través do xentilicio *galego* como se explica a orixe desta lingua e, tamén, desta tradición artística.

Vencellado con isto último vai o terceiro dos motivos para aminorarmos o uso de “galego-portugués” para este espectáculo e enfatizarmos o de “galego”: Estas escolas literarias, aínda que florecen en varios reinos, teñen a súa *fons et origo* nun territorio chamado Galiza,⁶⁴ un espazo xeográfico que chegará a ser mesmo un tópico nas composicións máis distintivas destas escolas:

En efecto, o dato máis rechamante é a notable frecuencia con que as cantigas d’amigo asumen como punto de referencia case que obrigatorio a paisaxe e sobre todo a realidade socio-cultural galegas, aínda en poetas serodios e non galegos: coma se a evocación de Galicia fose asumida de socato como connotadora imprescindible do xénero (...). (Tavani, 1991: 26)

Sabemos ademais, e sen dúbidas, que o idioma das cantigas é lingua literaria da Corte

⁶² Marcelino Menéndez Pelayo chegou a propor que “en rigor” se chamase “lengua de los trovadores españoles”, cunha proposta ideoloxicamente moi nítida. A súa argumentación sustentábase en que era unha “lengua que, indiferentemente para el caso, podemos llamar gallega o portuguesa (puesto que las variedades dialectales tardaron mucho en acentuarse, y antes se marcan en la prosa que en los versos), y que en rigor merece el nombre de *lengua de los trovadores españoles*, muchos de los cuales la usaron como un dialecto poético algo convencional” (Menéndez Pelayo, 1942: 163-164).

⁶³ Ou “trovadorismo galego”, a cuestión ortográfica para isto non é relevante.

⁶⁴ “En Castilla y en Portugal no se conocía más escuela de trovadores que la gallega”, recoñece Menéndez Pelayo (1942: 167). Dos dezanoves trovadores que supomos máis antigos, nove serían con certeza galegos, tres “case seguros”, dous “mixtos” (galego-portugueses); para finalizar a nómina, tres serían portugueses, un de de vínculos descoñecidos e outro castelán de nai galega: o magnate Roi Diaz dos Cameiros, ou de los Cameros (cfr. Monteagudo, 2013: 421).

como mínimo en catro reinos peninsulares. Os cantos profanos das casas señoriais realízanse por norma neste romance en Galiza, Portugal (que o comezará a denominar portugués a partir de 1290⁶⁵), León e Castela. Ademais, constatamos que en moitos outros espazos da Península e de Europa se coñecían estes modos de trobar, e mesmo que se puideron utilizar puntualmente nalgúns deles. Por tanto, a etiqueta "galego-portugués" resulta aí certamente limitadora se o obxectivo é ser máis precisa na delimitación xeográfica⁶⁶.

No que respecta ao glotónimo, o profesor brasileiro Marcos Bagno (2011) chamou a atención sobre a contradición de lle chamar "galego-português" cando menos antes de 1290, pois non existe constancia de que houbera máis denominación que a de "galego", cuestión bastante notoria, e mesmo dificilmente rebatíbel, antes da existencia, a partir do século XII, dun Portugal independente. Como é sabido, ese novo reino constitúese en 1139 e é recoñecido pola Santa Sé corenta anos máis tarde.

Pódese pensar que estariamos nese caso nunha etapa literaria non transmitida por escrito e supostamente pretrobadoresca. Porén, é de notar que a pasaxe para que o portugués se convertese en lingua da Corte aínda se produce máis dun século despois. É

⁶⁵ Así mesmo, José Carlos Ribeiro Miranda considera "que não existiu qualquer interesse de uma corte régia em Portugal pela poesia trovadoresca antes de meados do século XIII" (Miranda, 2007: 191). Do noso punto de vista, á luz das probas existentes, si existiu un interese, moi anterior en décadas, noutras cortes señoriais norteñas desa mesma coroa. Este punto desconsideráoo o profesor Miranda: "pura e simplesmente não é possível identificar sinais de poesia trovadoresca no reino de Portugal antes de Garcia Mendes de Eixo retornar definitivamente do exílio leonês (e galego) pelos inícios de 1212" (Miranda, 2007: 191-192.)

As súas hipóteses seguen a liña marcada polas interesantes pesquisas realizadas por António Resende de Oliveira (1994), por iso acha que tampouco sería no reino de Galiza, senón no reino de León ou mesmo na esfera política de Castela -con nomes como Joan Soarez de Paiva ou Rui Diaz dos Cameiros, así como talvez Airas Moniz, que abre B- onde comezarían as primeiras experiencias líricas en galego (Miranda 2004 e Miranda, 2007: 195-196). Após esas primeiras tentativas, o fenómeno deslocalíase cara ao occidente nas marxes finais do século XII. Non é o obxecto desta tese analizar a evolución destas importantes pesquisas, mais discordamos en presentar como certas o que son hipóteses con limitadas fontes. Coincidimos con Xosé Ramón Pena (2013: 63) en que as conclusións presentadas por António Resende de Oliveira e José Carlos Ribeiro Miranda, por máis que sexan reformulacións que abren camiños, no entanto resultan "un xuízo demasiado categórico para tanta parquidade de probas documentais".

Na actual situación dos estudos sobre a cuestión, parece o máis plausíbel que os focos iniciais do trobadorismo galego estivesen en Santiago de Compostela e nas beiras do Miño (Pena, 2002: 75-76 e 2013: 70; Souto Cabo, 2011: 70). O problema é que desas orixes conservamos máis probas contextuais que cantigas, ou cantigas datábeis.

⁶⁶ Nesta liña, Giuseppe Tavani (2004: 10-11) asevera que, a pesar da importancia decisiva do norte da península Itálica para a lírica provenzal, ninguén fala de "poesía occitano-italiana".

en 1290, no reinado de D. Denis, cando se institúe a lingua vulgar como vehículo dos documentos oficiais de Portugal e, por tanto, bautizada como “português”. Para Bagno (2011: 37), a utilización do termo “híbrido” e “anacrónico” débese a unha “necesidade ideolóxica”, mais esa lingua “em tudo era galega”. Giuseppe Tavani mantén a mesma idea, aínda que centra a súa visión non tanto nunha continuidade galego -> portugués, senón na da separación deste último como outro idioma diferente: "é bastante para propor, como hipótese de traballo, que a lingua orixinaria da lírica medieval era o galego e non un inverosímil 'galego-portugués'" (Tavani, 2014: 13)⁶⁷.

Aínda no século XIX, o erudito ferrolán Leandro de Saralegui Medina, mesmo cos coñecementos e as hipóteses que había na altura, reivindica a énfase no adxectivo *galego*. Facíao tamén para os autores lusitanos posteriores á independencia do novo reino:

Sabido es que durante los primeros cuatro siglos de su existencia independiente, Portugal no tuvo más idioma que el gallego primitivo y, de consiguiente, que en gallego están escritos todos los documentos de literatura portuguesa anteriores al siglo XV, desde los cantares de Gonzalo Hermínguez y de Egas Monís en que, si bien todavía muy rudamente, nuestro común idioma aparece ya formado y aplicado a la poesía (...). (Cit. in Fernández Salgado, 2000: 93, n. 38)

As súas aseveracións parecen exaxeradas, e nalgún punto con certeza que o son, mais non menos que as das multitudes de pesquisadoras e investigadores que esquecían no mesmo tempo a relevancia galega⁶⁸.

Este aspecto do glotónimo non é a central para a denominación de trobadorismo galego, xa que unha vez que aparece tamén a denominación portugués pódese ver que ambas as formas se axeitan para a mesma lingua. De feito, a diferenza do que opinaba no

⁶⁷ Este discurso do que extraemos a citación pronunciouse na sede da Real Academia Galega e tivo como resposta a do numerario Ramón Lorenzo. Liñas máis adiante, chega a a afirmar que no século XIV o galego e o portugués eran "dúas linguas" que "xa seguían, *había tempo*, camiños diferentes" (Tavani, 2014: 14; itálica nosa. Véxase tamén Tavani, 2014: 25 e 27). Para analizar estas visións hiperbólicas sobre as falas do norte e o sur do río Miño non hai máis que pensar, como xa antes indicamos, na incidencia do campo político sobre o campo académico que se produciu desde o tardofranquismo, e que se acentuou na etapa autonómica, para insistir até o exaxero nas diferenzas entre galego e portugués, mesmo retrospectivamente. Dito doutro xeito, que aí hai máis un posicionamento político do que unha afirmación que se poida sustentar académicamente.

⁶⁸ E nisto non estamos nunha retesía localista ou chauvinista –obsesións ambas que nin compartimos nin respectamos–, senón na intención de procurar que o coñecemento académico non se vexa terxiversado por razóns do peso político.

seu momento por exemplo Saralegui Medina, o termo galego-portugués continúa a se presentar como o máis aproximado para denominar o resto da literatura desta etapa desenvolta nesa lingua e é tamén un sinónimo de galego ou portugués. Nese punto, distanciámonos conscientemente de quen usa galego-portugués só como referencia a un estadio temporal que non chegaría á Idade Moderna.

Por último, o máis relevante en termos históricos para propor esta terminoloxía é o testemuño que conservamos de cal era a denominación que recibían estas escolas trobadorescas xurdidas no noroeste da Península Ibérica. Esa denominación é: “galego”.

Pódese opor, no entanto, que esa forma aparece nun único testemuño para indicar a lingua que lle daba vehículo, mais é unha información que provén dunha sinatura moi autorizada. Está escrito nunhas regras sobre como trobar que elaborou o poeta catalán en occitano Jofre de Foixà, para a corte de Jaume el Just, rei de Sicilia. Foixà amosa un profundo coñecemento directo de varios centros señoriais en que se desenvolve este espectáculo lírico. Cando se refire ao galego é para marcar a obriga do autor de non mesturar diferentes idiomas nas súas composicións, como en ocasións se facía, e como tamén en ocasións podería acontecer ao comporen versos para uns señores que demandaban ouvir cantigas nunha lingua diferente á que podería ter como primeira o autor. Así di:

Lengatge fay agardar, car si tu vols far un cantar en frances, no-s tavn que-y mescles proençal ne cilia, ne gallego, ne altre lengatge que sia stravn a aquell; ne aytanbe, si-l faç proençal, no-s tavn que y mescles frances, ne altre lengatge sino d'aquell (Li Gotti, 1952: 78)⁶⁹

Cómpre salientar que Foixà escribe estas liñas máis ou menos ao mesmo tempo que Don Denis ordena utilizar a lingua que denomina co nacente glotónimo de “portugués”. É verdade, tan verdade como que este reino ao sur de Galiza levaba un século recoñecido polo papado. Todo parece indicar que utiliza “galego” para se referir ao idioma do reino de Galiza e do de Portugal, do conxunto do romance ibérico occidental⁷⁰.

⁶⁹ Por último, é de interese observar que neste mesmo documento de Jofre de Foixà é onde aparece por vez primeira o uso do xentilicio de Cataluña para se referir á denominación da lingua romance oriental da Península (cfr. Wikipedia, en liña, e Rubió y Lluch, 1930: 10).

⁷⁰ Discordamos na conclusión que extrae Ramón Mariño Paz (1999: 142) destas palabras, segundo as cales “alomenos en certos círculos estranxeiros alleos a Galicia o galego era percibido como lingua autónoma” e

En síntese, priorizaremos doravante a denominación “trobadorismo galego” polas seguintes razóns:

1. Porque é a designación que se lle dá no único testemuño medieval que nomea de forma específica esas escolas trobadorescas.

2. Porque a orixe e o núcleo deste fenómeno será Galiza, non só no senso da Galiza Magna, Galiza Histórica ou Gallaecia, senón tamén no da Galiza que aínda hoxe mantén ese nome. Isto non quita que se trobe nesta lingua e coas normas destas escolas en moitas outras cortes peninsulares, como Lisboa (onde será lingua social) ou León, Toledo, Sevilla etc. (espazos onde será lingua de parte da oligarquía).

3. Porque a denominación “galego-portugués” ten limitacións de diferentes índoles, presentes desde a mesma orixe do termo. Aínda que recoñecemos a súa utilidade práctica, tamén dese punto de vista nos semella de maior interese e aproveitamento a énfase no termo “galego”, como berce dun sistema lingüístico máis amplo do cal hoxe fica malgradadamente desconectado. O código dese sistema si pode denominarse, sen lindes cronolóxicos, como galego, portugués ou galego-portugués.

A proposta terminolóxica que utilizaremos de continuo nesta disertación dista de ser maximalista. Non negamos os aspectos xa sinalados anteriormente que poden facer ver a algunhas persoas que, por diferentes razóns de precisión académica ou mesmo de planificación cultural ou política, entendan como preferíbel continuar a usar a outra denominación, da cal si botaremos man nesta disertación para nos referirmos a expresións literarias medievais no romance ibérico occidental non trobadorescas.

1.3 Historia dos textos vs. historia do sistema literario: unha revisión do espectáculo trobadoresco galego

Os cancioneros do trobadorismo galego constitúen fontes moi parciais, xa que

coincidimos, no entanto, coa disxuntiva que el mesmo formula a continuación: “pero non podemos asegurar que para Foixà o romance falado ó sur do Miño (ou, se se quere, do Douro) non fose etiquetable tamén como galego.” (Mariño Paz, 1999: 142) Alén doutros motivos, dificilmente se podería basear ningunha hipotética “autonomía” nunha koiné común.

supoñen ora unha selección ora unha recolla de textos⁷¹ realizada nun momento moi concreto, que se orienta cara ao presumíbel final do fenómeno. Non temos seguranza que nos permita garantir que as cantigas con que traballabamos nos concedan unha imaxe fidedigna do que foi a produción das escolas trobadorescas, nin no dominio da sátira nin no dos xéneros amorosos e nin tan sequera nos outros xéneros: relixiosos, híbridos etc. A cuestión do gusto da persoa ou persoas que propiciaron estas escolmas que chegaron até nós serían máis determinantes para atendermos ao conxunto conservado, mais tampouco é moita a información que dispomos sobre iso (cfr. Pena, 2013: 106). Mesmo con todas esas limitacións sempre presentes, o estudo de todo este espectáculo ha de se conformar con moi pouco máis do que os cancioneros...

Nese aspecto, as composicións de escarnio e maldizer permítenos observar por veces elementos dos bastidores do trobadorismo, tanto na forma en que se desenvolveu como mesmo nunha mellor concreción da súa orixe e fin. Mais tamén hai versos pertencentes a outros xéneros que nos poden iluminar moito o camiño.

As dúbidas sobre o comezo *a quo* do fenómeno trobadoresco galego aínda permanecen, mais non hai só indicios, senón tamén probas, de que debemos situalo como mínimo arredor da década de 70 do século XII, a pesar de non conservarmos textos, ou que só conservemos algúns que non temos a certeza de que se correspondan con ese tempo.

Velaí as razóns:

1) O Cancioneiro da Biblioteca Nacional contén unha lacuna no seu inicio que afecta a oito trobadores e un conxunto de vinte e sete textos dos mesmos. Estes autores correspóndense a finais do século XII e comezos do século XIII (Pena, 2013: 56). Segundo pesquisas realizadas por José António Souto Cabo (2012: 35-40), un deses trobadores máis recuados no tempo, Joan Velaz, viviría entre 1145-1151 e 1181, o cal nos leva a datar as súas composicións como mínimo nesa última década da súa vida. Por tanto, existía "actividade poética no espazo galego(-português) ao longo da década de 70 do século XII"

⁷¹ Como atestan os testemuños do Pergamiño Vindel e do Pergamiño Sharrer, coas cantigas de Martin Codax e Don Denis, respectivamente.

(Souto Cabo, 2011: 54).

Ademais, a forma de propagación do trobadorismo no occidente peninsular sería a familiar, pois é posíbel establecer conexións biolóxicas, máis ou menos directas, entre Joan Velaz, Osorio Eanes, Rodrigo Diaz dos Cameiros, Pedro Rodriguez da Palmeira, Garcia Mendez de Eixo, Joan Soares Somesso, Fernan Paez de Tamalhancos ou Airas Oares (Souto Cabo, 2012: 40-41). No entanto –como nos fixo notar Rip Cohen–, débese ter en conta que iso non mostra que a lírica se difundise dese xeito, senón que amosa que as referencias que puideron sobrevivir dese período se deben a que aí existiu unha rede familiar que as mantivo

2) Mesmo se se quixeren emparentar coas kharxas romandalusís, o xénero das cantigas de amigo presentan "un aparato temático e en parte formulístico que difire do dos outros xéneros líricos mediolatinos e vulgares" (Tavani, 1991: 23)⁷².

3) A particular "técnica refinada" e "habilidade estruturante" (Tavani, 2014: 15) que se amosa nas cantigas de amigo debería aprenderse nalgures, como talvez a escola catedralicia de Compostela (Nogueira, 2002: 239-242). No campo do ensino, a Igrexa tiña un papel moi relevante para encauzar a formación, mesmo que esta terminase derivando en moitas ocasións cara ao lecer leigo e mundano, mesmo entre os membros da xerarquía (Dias, 1998: 53-54).

Inclusive se esquecésemos o xénero máis específico do trobadorismo galego, resultaría estraño que se puidesen comezar a facer composicións nesta lingua, e cunha arte poética desenvolvida, sen que tivese alicerces previos. O propio Joan Soares de Paiva, a quen se lle atribúe a cantiga datábel máis antiga (os acontecementos de que fala son de abril de 1196) estaría nese momento entre os 50 e os 60 anos, unha idade provecta na

⁷² Giuseppe Tavani (2014: 14) afirma tamén con rotundidade que considera "fóra de discusión que as primeiras manifestacións do lirismo hispánico foron cantigas de amigo e que os seus primeiros autores eran galegos". No entanto, ese semella que é un punto que está máis aberto a pesquisa e análise. Para alén da cuestión andalusí, Rip Cohen (2003: 53, n. 1) sinala que "[n]enhuma cantiga d'amigo pode ser datada com segurança antes de 1220". Tamén António Resende de Oliveira (2001: 148) fala de 1220 como datas dun período de implantación do "contributo galego" no trobadorismo, mais xa vimos que as súas interesantes observacións son hoxe máis discutíbeis após pesquisas como as realizadas por José António Souto Cabo (2011, 2012). Así, a súa apreciación de que "a cantiga de amigo, na sua génese, correspondeu a um reequacionamento da temática amorosa proveniente da cantiga de amor" (Oliveira, 2001: 147) tamén pode ser unha hipótese por verificar.

Idade Media (Brea, coord., 1996: 549). Como dixo Martín de Riquer (1975: 71), un trobador "no puede improvisarse", é necesario un labor de formación musical e literaria na *ars bene dicendi* e, sen dúbidas, de tentativas e reelaboracións.

Por todo o enunciado, concordamos coa síntese dos acontecementos que formula Giuseppe Tavani, coa única salvidade de que hoxe está claro que a influencia directa do lirismo occitánico se produciu -como vimos- no último cuarto do XII, non a comezos da centuria seguinte:

Do que acabo de dicir, creo que resultará clara a miña orientación actual cara ao problema da orixe da lírica peninsular: unha orixe galega autónoma, non condicionada –polo menos no inicio– pola poesía provenzal, que só máis tarde, a fins do século XII ou nos primeiros anos do XIII, comeza a exercer a súa influencia coa introdución de xéneros novos, diferentes do que tiña estreado a tradición local, e coa dignificación do poeta vulgar, que por imitación do exemplo transpirenaico empeza tamén en Galicia a ter visibilidade, acceso á escrita e dereito a firmar os seus textos. (Tavani, 2014: 16)

A cuestión da sinatura é importante. Os primeiros trobadores provenzais, os primeiros que tiñan a autoridade precisa para poren os seus nomes baixo uns versos que compuxeran en romance, pertencían aos rangos máis altos da nobreza. Recórdese que o máis antigo trobador coñecido é Guilhèm IX de Peitieux, tamén designado como Guillerme IX de Aquitania, que posuía máis terras que o rei de Francia no seu tempo. Antes de que estes occitanos de sangue azul se divertisen versificando, as composicións en vulgar "non tiñan dignidade literaria e non merecían nin ser escritas nin levar o nome do autor" (Tavani, 2014: 15).

Para Tavani, os supostos primeiros trobadores galegos estaban lonxe dunha situación nobiliar análoga e hipoteticamente serían

simples clérigos pertencentes á pequena intelectualidade e cunha limitada posibilidade económica que puña fóra do seu alcance calquera posibilidade de divulgar por escrito os seus poemas e de firmalos, nun ambiente en que a cultura predominante era clerical e latina e as manifestacións en linguaxe vulgar non tiñan dignidade literaria e os seus responsables non merecían o título de "auctores". (Tavani, 2014: 15-16)

No entanto, a posibilidade de que o fenómeno xurdise entre nobres tamén é unha

hipótese aberta e contaría con elementos contextuais ao seu favor, mesmo para alén dos xa antes citados e argumentados por Souto Cabo.

Cómpre lembrar que existen importantes vínculos nobiliarios entre Galiza e Occitania desde finais do século XI, o momento en que xorde o trobadorismo. Afonso VI, falecido en 1109, casou —entre outras— con catro nobres de Borgoña e Aquitania⁷³. As fillas deste monarca, Urraca e Teresa, casaron á súa vez con outros nobres de Borgoña, de cuxas unións nacerían Afonso VII (coroadado como rei de Galiza por Xelmírez) e Afonso Henriques, o primeiro rei de Portugal. Non se debe esquecer que, con cada unión matrimonial, viña un séquito importante, no cal non faltaría quen se encargase do entretemento. E o trobadorismo entraba aí.

Uns versos de Marcabru indícanos que foi protexido de Afonso VII cando menos entre 1133 e 1134, unha corte na cal estaba o xograr Palla, de quen a documentación nos indica que sería un burgués compostelán con propiedades e importancia social (Alvar, 1977: 27-29), mais de quen non conservamos ningún testemuño literario. Ademais, o herdeiro de Afonso, Fernando II, tamén se relacionou con trobadores como Peire Vidal, Guiraut de Borneilh ou Arnaut Daniel. Este último dirixiulle uns versos satíricos, no medio dos cales recorda que está a criticar o "seignor dels galecs" (Alvar, 1977: 63-65 e 289). Após ese monarca, Afonso IX tamén aparece referenciado por Peire Vidal, Guilhèm Magret, Elias Cairel, Uc de San Circ e Raimon Vidal de Besalú (Alvar, 1977: 65-74).

É probábel que un elemento chave para que se dese forma ao trobadorismo galego fose a incidencia da lírica trobadoresca provenzal, aínda que sexa un paradigma insuficiente para explicar todo o fenómeno. Segundo isto, a incidencia occitánica entroncaría cunha certa tradición xograresca en romance, tanto de orixe propia como doutras interinfluencias máis ou menos leves como a andalusí⁷⁴. Porén, o modo occitánico

⁷³ Unha delas foi Inés de Aquitania, irmá do primeiro trobador coñecido: Guilhèm IX de Peitieu. Non se deben procurar máis vínculos trobadorescos deste matrimonio, pois Guilhèm naceu en 1071 e Inés e o monarca Afonso VI estaban xa separados en 1077, após oito anos de unión. Si resulta de máis relevo o feito de que peregrinase a Santiago de Compostela na primeira metade do século XII.

⁷⁴ "A influencia da lírica andalusí, por exemplo, non está satisfactoriamente aclarada, talvez por efecto das teses reconquistadoras, que ocultaron as mutuas influencias entre Galicia e Al-Ándalus, por máis que o predominio coresponda nesas datas ás centroeuropeas, consonte a tendencia xeral da época", recórdanos o historiador Anselmo López Carreira (2005: 393).

trae varias e cruciais innovacións. Por unha banda, un invento histórico de enorme relevo: unha nova modulación para vivir o amor, que pasa a ser a emoción por excelencia, fronte a temas literarios que antes retiñan o protagonismo, como a épica. Pola outra banda, impórtase tamén de Occitania a consideración da arte de trobar como un exercicio nobre, un divertimento propio de magnates⁷⁵, que como tales asinarán as súas obras e que, tamén como financiadores do conxunto do espectáculo, determinarán as súas liñas estéticas.

Os xogres non só se adaptarían totalmente aos novos temas e ás novas técnicas musicais, senón que tamén procurarían ese modo de recoñecemento social, esa tentativa de conseguir un certo nobilitamento a través da arte. Son ben coñecidas as sátiras que se comporán para criticar procederes como o do xogar Lourenço, mais parece que en casos como o do xogar Palla de que antes falamos ese certo nobilitamento si triunfaría: xunto con outros nobres que asinan co seu cargo, el rubrica a documentación distinguíndose como "joculator" (Menéndez Pidal, 1991).

Do mesmo xeito que a figura do xogar pode pasar a ter distinción social, existiu un proceso para autorizar a denominación de trobador para persoas que, sen seren de extracción nobre, si combinaban os labores de creación da letra e da música. Iso explicaría casos como o de Bernal de Bonaval que é chamado "trobador" na rubrica que anuncia, nos cancioneros B e V, o comezo da sección das cantigas de amor, a pesar de que non era de sangue azul.⁷⁶

⁷⁵ "A nobreza tinha muito tempo livre. Falando com propriedade, tinha até todo o seu tempo livre. Nobreza e ocupações remuneradas excluía-m-se. A função do nobre estava, não em trabalhar, mas em defender pelas armas" (Marques, 1981: 185).

⁷⁶ Para Xosé Ramón Pena (2013: 90), "cremos que é posíbel delimitar unha cronoloxía, segunda metade do século XIII, na cal a voz *trobador* aparece aplicada non só para os poetas de orixes aristocráticas, senón tamén para o xogar-compositor".

Non entramos neste momento sobre a cuestión de que é un *segrel*. Segundo o que entendemos en Afons'Eanes do Coton, en tençon con Pero da Ponte (B 969, V 556), no trobadorismo galego ("en nossa terra"), sería un nobre que pide ser recompensado polo seu traballo lírico:

en nossa terra, se Deus me perdon,
a todo escudeiro que pede don
as máis das gentes lhe chaman segrel.

O único que nos interesa nestes momentos sobre este esvaradizo termo é que tamén se contemplaría a posibilidade dunha desnobilización ao participar no trobadorismo: a consecuencia de cobrar polo traballo. O tema, porén, dista de estar fechado (cfr. as reflexións ao respecto de Pena, 2013: 92-95, quen asume que

Mais a importación occitánica tamén é peneirada, dista de ser mecánica. Mesmo teremos de nos facer en alto a pregunta, xa formulada hai cincuenta anos por Nydia Fernández Pereira (1968: 19-68), de por que a asimilación dos modelos non foi tan fiel e, por exemplo, por que das *cansos* se pasa a unhas cantigas de amor con personalidade propia, un punto que ao noso ver dista de ser explicado aínda con fortuna.⁷⁷

Como repetimos, con insistencia necesaria, os cancioneros que conservamos son fontes de coñecemento importante —e únicas!—, mais é sabido que son fontes parciais, son testemuños. En moitas monografías de investigación sobre a materia, o mesmo que na orientación pedagóxica destes contidos, tende a se producir unha confusión entre o que é a historia dos textos que conservamos e a historia do fenómeno cultural que foi o trobadorismo galego⁷⁸.

No entanto, para estudarmos o movemento trobadoresco, teremos de recorrer a outros elementos propios da pesquisa histórica. Por exemplo, é necesario atender aos índices da Tavola Colocciana, con autores de quen non conservamos cantigas, aínda que sabemos que as compuxeron; realizar toda a pesquisa posíbel sobre eses mesmos nomes; analizar a información que nos poidan achegar as miniaturas da época as representacións en relevo pétreo de músicas/os e cantoras/es; confrontar o corpus legislativo sobre este divertimento etc. En fin, todas as fontes que poidan achegar información sobre o fenómeno, aínda que con eses datos non cheguemos a saber máis nada sobre a expresión propiamente textual do mesmo.

O primeiro despregar trobadoresco galego coincide co período de finais do século XII e comezos do XIII, co de maior esplendor da Era Compostelá, cando os reis Fernando II e Afonso IX gobernan na coroa de Galiza e León (Villares, 2004: 128-132; López Carreira,

non existe aínda unha explicación totalmente satisfactoria e que mesmo varias desas designacións puideron ter só unha cronoloxía efémera).

A respecto do termo *trobador* aplicado ao de Bonaval, véxase tamén a cantiga [6], nota ao v. 15.

⁷⁷ Algunhas achegas salientábeis son as formuladas por Oliveira (2001: 107) e Miranda (2007: 1-24), mais que coido que deben ser lidas á luz do traballo de Lopes (2013), pois tenden a facer interpretacións moi mecánicas socioloxicamente.

⁷⁸ Véxanse estas afirmacións, tomadas de diferentes manuais e pesquisas, só a título de exemplo: "Así e todo, acontece que o primeiro texto conservado, a composición que comeza *Ora faz host'o senhor de Navarra*" (Pena, 2013: 56), cando sería talvez o máis antigo datábel, non o máis antigo conservado.

2005:). Ambos os monarcas están sepultados no Panteón Real da Catedral de Santiago.

Xelmírez faleceu en 1140 e deixou un labor de mecenas moi importante, como as obras en latín *Historia Compostellana* ou o *Liber Sancti Iacobi*. Cando en 1188 se colocaban os lindeis do Pórtico da Gloria, no que era o maior templo de toda a Europa occidental, as liras trobadorescas xa soaban nas casas señoriais galegas. Facíano no único idioma que se falaba no reino.

1.4 Espazos xeográficos do trobadorismo galego

Durante moito tempo considerouse que unha das características específicas do fenómeno trobadoresco galego era a súa extraterritorialidade; isto é, que a pesar de que puidese ter a súa orixe no reino de Galiza, o seu verdadeiro suceso se producira noutros espazos alleos, non só a nivel político, senón sobre todo lingüístico:

Concluindo mesmo a traza de cortes poéticas -e/ou literarias, en xeral- en Santiago de Compostela e/ou outros diversos lugares do país, non deixa de ser verdade que foron esoutras de Coímbra-Lisboa e Toledo-Sevilla os auténticos obradoiros e escenarios onde o espectáculo dos trobadores atinxiu verdadeira dimensión. (Pena, 2013: 19)

Este punto vai moi vencellado coa cuestión de se existían ou non existían mecenas en Galiza, xa que nos séculos XIII e XIV a nobreza galega comeza a perder peso no conxunto da coroa, en comparación coa situación hexemónica que mantiña con anterioridade. Porén, parece que a idea repetida de que Galiza non foi centro de mecenado debe emendarse, tanto do punto de vista da historia dos textos como, sobre todo, da historia do espectáculo. Os principais matices a este relato chégannos á luz das últimas pesquisas de José António Souto Cabo (2011 e 2012).

Todos os indicios apuntan no conxunto de Europa a que as representacións dos xogares e xogaresas foron nómades nun comezo, cos seus cantos e os seus contos nas prazas dos burgos. Porén, coa moda trobadoresca pasou a ter acollemento nas casas señoriais, onde recibirían abondosa comida e bebida, así como outros posíbeis galardóns se compracían o anfitrión ou a anfitríoa.

O que acontece é que moitas veces tamén nesas casas nobres –incluídas as cortes

reais— existía na altura un certo elemento itinerante, o que de seu suporía o traslado tamén dun séquito no cal se encontrarían xogares, soldadeiras e menestreis. Un exemplo paradigmático pode ser o caso de Afonso X, un monarca que non tivo a súa sede estábel en Toledo, nin política nin culturalmente⁷⁹, senón tamén en Sevilla, Murcia etc., que foron lugares nos cales tamén se trobou en galego.

Conservamos, na prosa administrativa hispalense do século XIII, varios textos inzados de galeguismos "de tipo morfolóxico, léxico e sintáctico, ou mesmo expresións e frases enteiras en galego inseridas nos documentos sevillanos en castelán" (Costas, 2004: 365). Dos arredor dun cento de notarios e escribas que exercían na Sevilla da segunda metade do século XIII, "pódese asegurar con case completa seguridade que arredor dunha ducia (...) eran galegos de nación. Uns porque o declaran explicitamente, outros porque cometen frecuentes galeguismos na súa prosa documental, e outros, os menos, porque redactan tamén en galego" (Costas, 2004: 366).

Un deses textos é o testamento de Joan Gonzalez, en 1285, que deixa mandado que o enterren en San Paulo de Sevilla mais que a misa a fagan en Santa María de Monfero. Encarga para iso a "Gonzaluo rodrigiz jogar" (Costas, 2004: 369), unha figura de quen non coñecemos máis nada, nin textos nin outras referencias. A súa mera citación como mandatario no testamento dun nobre de Galiza que testa no seu idioma na cidade de Sevilla xa nos ofrece unha pegada moi importante sobre os vínculos do trovadorismo galego en diferentes reinos nesta altura. Este tipo de indicacións non poden ser negligenciadas.

Un problema para formularmos é se temos tan só a visión trobadoresca de certas cortes rexias ou señoriais mais carecemos das mostras que podería haber noutras casas nobres, talvez por determinados enfrontamentos políticos. Para esta hipótese non temos

⁷⁹ A pesar do éxito da denominación contemporánea, non hai ningunha proba da existencia da "Escuela de Traductores de Toledo". Como teñen indicado os especialistas que se debruzaron sobre a cuestión, o que houbo foron uns oito tradutores individuais e sucesivos que, nun período de 120 anos, talvez visitasen esta cidade e, como moito, algún deses puido vivir nela (Santoyo, 2004 e Rivera Luque, 2015). Como tantas veces, os datos achegan unha conclusión mais as decisións políticas fan que se continúen a repetir outras ideas ben diferentes, que son pura ficción que non chega nin a conxectura, nos manuais escolares, medios de comunicación etc.

resposta, e pode ser que nunca a cheguemos a ter. Mais, como voltaremos sobre o tema no capítulo 8, con motivo das sátiras con repertorio homófobo sobre Fernan Diaz, é verdadeiramente elocuente que non se nos legasen máis que leves indicios sobre o gusto ou non por este divertimento por parte dos nobres da Galiza que estaban enfrontados con Afonso X. Non é o tema central da nosa disertación, mais pensamos que aí pode haber unha importante liña de estudo historiográfico que nos deitase luz sobre a historia deste fenómeno cultural.

Das composicións que si chegaron até nós, os dous centros produtores fundamentais foron a corte real de Afonso X en Castela e a do seu neto Don Denis en Portugal, ambos tamén notorios versificadores. Estes dous núcleos rexios coexistiron nun quinquenio dourado para o trobadorismo galego, entre 1279 e 1284. No reino lusitano manterase con forza o apoio a este espectáculo, até a morte do monarca en 1325.

As razóns do debilitamento do espectáculo nos anos posteriores non fican claras, e mesmo é posíbel que comezasen a se manifestar algúns síntomas de esgotamento durante o propio reinado de Don Denis (cfr. Menéndez Pelayo, 1941: 168, e Pena, 2013: 89). Parece que a perda de interese da nobreza no trobadorismo veu co apoxeo doutros divertimentos culturais, como a prosa ou novas formas de poesía, cantada ou dita, mais o certo é que non temos probas contundentes sobre como foi este declinio.

Se a meados do século XIV se produciu xa o final do trobadorismo propiamente dito ou só foi o final do período de recollida que deu pé aos nosos cancioneros, é unha cuestión para a que non temos unha resposta definitiva. Até a compilación un século máis tarde do Cancioneiro de Baena, onde tamén hai textos da centuria anterior, só hai indicios (p. ex., de xogares nas cortes portuguesas, mais sobre os que non se coñece en absoluto o repertorio) e, sobre todo, demasiado silencio documental⁸⁰. Un dos principais especialistas na materia, Ricardo Polín (1997: 25), conclúe que todos os elementos levan "a pensar en que a profunda fractura detectada na fase epigonal da lírica galego-

⁸⁰ Fóra da transmisión manuscrita xeral, chegaron até nós tamén dous versos en galego, que cita Don Juan Manuel no seu *Libro de las tres razones*, de 1345, que lle ouvira cantar no Condado de Niebla (actual Huelva) a uns nobres da casa de seu pai (véxase a reflexión sobre iso de Ramón Menéndez Pelayo, 1941: 167-168).

portuguesa sexa debida a un desgraciado extravío que acrecenta o desconcerto escurecendo un importante corpus poético".

Se callar, o final que habitualmente datamos en 1350 debería ser repensado. A historia dos textos non ten por que ser de ningún xeito a historia do espectáculo.

1.5 A posta en escena trobadoresca

O trobador Gil Perez Conde recórdalle aos que queiran ser xogares que han de ter catro virtudes: donaire (para a posta en escena), voz (para cantar), boa memoria (para aprender as cancións) e bo senso⁸¹. Este último atributo é moi importante, pois non se trata dunha aptitude artística, senón dun comportamento: non debería aspirar a unha mudanza social no seu status. O xogar, que é un traballador, non debería pretender ser o que non podería chegar a ser: trobador, compositor... nobre. Mais, como sabemos polos nosos cancioneros e xa comentamos páxinas atrás, hai varios xogares que compuxeron as súas propias cantigas e que foron criticados pola súa ansia de teren unha certa nobilitación pola arte.

En calquera caso, sabemos que estamos a falar dun espectáculo feito por e para as cortes señoriais, non dun pasatempo popular (por máis que puidese haber certas raiceiras nalgúns deles, como xa se ten longamente estudado e hipotetizado):

Ainda nos tempos de hoje, o tipo de divertimentos, sua intensidade e frequência se acham fortemente condicionados pelo nível social e pelas possibilidades materiais. Na Idade Média, essa relação era ainda mais estreita. Próprias da nobreza se mostravam a grande maioria das distrações tipicamente medievais, como os torneios ou os saraus onde se trovava e cantava. O povo possuía também formas de folgança e de esquecimento da labuta quotidiana; mas eram em menor número e menos requintadas. (Marques, 1981: 185)

Iso non quita que, xunto coas escolas trobadorescas, o máis plausíbel é que existise outra corrente de creación literaria en galego-portugués de carácter popular, exprimida neste caso por diferentes tipos de xogares. Nunha composición (B 1357, V 965), Martin Soarez reprende un cabaleiro por gañar coas súas cantigas o favor dun público maioritario,

⁸¹ Véxase a composición "Jogar, tres cousas havedes mester", B 1515. O elemento do bon senso, que non é unha destreza, acrécentao como un cuarto elemento conforme avanza a composición.

mais que sería de "aldeiños", "concelhos" (v. 8), "mancebos" (v. 14), "alfaiates" (v. 15), "reedores" (barbeiros) e "peliteiros" (v. 16) etc. Nese mesmo cantar indícanos que o trobadorismo non gusta da percusión dos "jogares dos atambores" (v. 18), que eran por tanto característicos doutra música non refinada, non señorial, porén existente. Non sabemos a que harmonías populares se refire ou se gardamos algún legado delas, pois a ninguén lle interesou pasalas á escrita. Porén, si sabemos da súa existencia por estas fontes, que tamén non é tan pouco saber.

Soarez conclúe que na escola trobadoresca cómpre un traballo para a elaboración dos textos tanto da lingua como da música, algo que segundo el estaría ausente neses outros espazos non nobres, non selectos. Reparemos ademais no final misóxino da composición, onde se indica que o trobadorismo está feito para trobadores e mulleres, no entanto o criterio destas últimas non importe. Ese facer para elas mais sen elas é, ao cabo, un resumo deste espectáculo, mais tamén do de boa parte de historia da humanidade:

Os trobadores e as molheres
de vossos cantares son nojados,
a[s] ùa[s] por que eu pouco daria,
pois mi dos outros fossen loados;
ca eles non saben que xi en fazer:
queren bon son e bõo de dizer
e os cantares fremosos e rimados.

E tod'aquesto é mao de fazer
a quen os sol fazer desiguados.

Sobre esta ausencia das mulleres debemos facer notar que non é un elemento unánime en todo o trobadorismo europeo. Por exemplo, unha das cousas que non se aclimataron no camiño que vai da Provenza á Galiza foi a autoría feminina⁸². En provenzal consérvanse nomes (dezaoito) e textos (vinte e tres) de *trobairitz*; en galego, nin tan

⁸² No inicio do cancionero da Biblioteca Nacional áchanse os lais, que en varios casos teñen atribucións autorais femininas a doncelas artúricas. Do noso punto de vista, o máis relevante desas composicións que se lle asignan a mulleres non é que proveñan dun mundo de ficción (que se podería vivir como pasado histórico) e que a autoría empírica sexa anónima, senón que se nos di que a elaboración lírica por parte de mulleres non sería individual, senón colectiva e, ademais, pioneira, previa a todo o resto das composicións coñecidas, que serían as masculinas: "Esta cantiga é a primeira que achamos que foi feita, e fezeron-na quatro donzelas en tempo de Rei Artur" (B 2), "Esta cantiga fezeron quatro donzelas" (B 4) e "Este laix fezeron donzelas" (B 5).

sequera un indicio indirecto (Queizán, 2011)⁸³. A presenza das mulleres no espectáculo trobadoresco galego si é indiciaria como mecenas (Vieira, 1999) e moi notoria como soldadeiras. Estas últimas poderían traballar no espectáculo tanto na función de cantoras como na de danzarinas ou músicas, de forma illada ou con varios deses papeis ao mesmo tempo. Dúas caixas negras fundamentais que nos fornecen de información sobre o seu traballo artístico son as ilustracións que se conservan no Cancioneiro da Ajuda e as referencias das sátiras.

Nos maldizeres, cunha linguaxe moi dura, constátase a degradación das mulleres intérpretes (cfr. Pena, 2013: 96). Pola banda do Cancioneiro da Ajuda e o seu repertorio de amor⁸⁴, entre as dezaseis miniaturas incompletas que se conservan nel pódese ver, ademais dun nobre que dirixe a escena "com a letra em punho" (Saraiva / Lopes, 2000: 158), dúas figuras que podemos definir con rapidez como un xograr e unha xograresa, xa que nas diferentes miniaturas ambos realizan accións diferentes: tocar algúns instrumentos, danzar e, quizais, cantar⁸⁵. A bailadeira, música e cantadeira diferénciase

⁸³ As diferenzas sobre a propiedade da terra e as posibilidades de herdanza das mulleres en Provenza e en Galiza (ou noutros reinos en que se trobou en galego nesta época) non explican esta situación, ao noso entender (discrepamos, pois, coa explicación de Queizán, 2011: X).

Con certeza, non nos pode sorprendere que, no plano xurídico, "con carácter xeral, a muller en abstracto non goza dunha cómoda posición nas disposicións legais da plenitude da Idade Media" (Pallares / Portela, 2007b: 112). Mais si debemos pensar que, xunto con esa desigualdade xurídica, no conxunto de Europa se daban situacións de relativo poder feminino entre a nobreza, entre os cales temos tamén numerosos exemplos en Galiza, aínda que é certo que os máis notorios son en tempos pretrobadorescos, como as raíñas Goto e Urraca de Galiza, esta última nai de Afonso VII. Como concluíu María Milagros Rivera-Garreta (2005: 93), "la ajenidad de las mujeres hacia la política con poder fue, sorprendentemente, menor en la Europa feudal que en el Occidente capitalista. Son ejemplos de ello las abadesas y otras señoras feudales". No concreto do noso país, o historiador Xosé Ramón Fernández Pacios (2010) apunta que, nos matrimonios da Alta Idade Media, "algo sorprendente (...) que só acontece en Galiza, é que o home é quen dota á muller, a diferenza do que acontecerá noutras épocas".

Tampouco entramos na interesantísima focaxe de que os varóns se apropiarían dunha tradición de enunciación feminina, que para o caso do trobadorismo galego ten enunciado Ria Lemaire (1994, 1996), desenvolveu Maria Lima Schantz (2005), e que tamén sustentou Rip Cohen nos seus estudos filolóxicos: "por muito que essa voz possa ser manipulada, os aspectos arcaicos destes poemas, a nível social, lingüístico e musical, sugerem que essa voz é genuína nas suas origens" (Cohen, 2003: 59). Semella que o que temos son composicións escritas por varóns, mesmo que reelaboren cantos populares e de mulleres que hoxe non mantemos.

⁸⁴ Existen teorías que indican que este cancioneiro se concretaría na corte castelá de Afonso X (Oliveira, 1994: 265-267), mais outras observacións achan que debeu ser en territorio portugués ou con influencias lusitanas claras (Ramos, 1994 e 2004: 46; Ferreira, 2004: 187).

⁸⁵ Pódense observar todas estas iluminuras en liña no Projeto Littera (Lopes / Ferreira et al., 2011-), en concreto na ligazón <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/iluminuras.asp>> [Últ. consulta, 06/01/2017].

"pelo longo vestido que lle cobre os pés, contrariamente a outras figuras que presentan indumentaria mais curta" (Ramos, 2008 : 411) e está presente en once das imaxes. De calquera xeito, en ningún dos casos está claro se chega ou non a haber deseño sobre o canto, pois son moi poucas as miniaturas en que "os jograis parecen ter a boca aberta" (Ramos, 2008: 406); o verbo *parecer* úsase aquí con enorme exactitude. Mais o que tampouco sabemos con certeza é se a función destas imaxes era só decorativa e ofrecía unha imaxe idealizada da vida cortesá ou se procuraban representar a execución do trobadorismo (Ferreira, 2004; Ramos, 2008).

Comparemos, no entanto, estes deseños co que nos transmiten as sátiras. Nos versos maldicentes, as mulleres aparecen como danzarinas, mais nunca se fai referencia a que toquen instrumentos, nin tampouco ao seu canto. Nin tan sequera como motivo de crítica. Ben, e na verdade aparecen como bailadeiras porque esa é a primeira interpretación que temos desta cantiga equívoca sobre a coñecida Balteira (B 1546):

O que veer quiser, ai cavaleiro,
 Maria Perez, leve algun dinheiro,
senon non poderá i adubar prol.

Quen a veer quiser ao serão,
 Maria Perez, lev'alg'en sa mão,
senon non poderá i [adubar prol].

Tod'home que a ir queira veer suso,
 Maria Perez, lev'algo de juso,
senon non [poderá i adubar prol].

Se darmos por boa a hipótese de que as soldadeiras entoarían algúns poemas, a pregunta precipítase: Cal sería o xenéro a que lle darían voz? Parece probábel que non ás cantigas de amor. Se callar a algunhas sátiras? Serían as executoras tamén das cantigas de amigo as mesmas mulleres que son reiteradamente satirizadas pola súa vida sexual? Tería iso algunha incidencia? Ou se callar serían outras figuras non contempladas, mais si indiciarias nas fontes, as que executarían as cantigas de amigo?

Acudamos a unha desas fontes. Hai un texto que nos informa, de xeito indirecto,

Unha descrición literariamente moi bela destas imaxes fíxoa Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1904: II, 160-161), quen por exemplo sobre a miniatura 8 di que a muller "está queda, de mãos vazias, a cantar com voz que devemos supôr fresca e um tanto arce, como laranjas em março".

sobre os parámetros que se valoraban nunha boa voz: "Fernand'Escalho vi eu cantar ben" [33], de Pero Garcia Burgales. Dise aí que "poucos outros vi cantar melhor" (v. 2), mais que perdeu esa "boa voz" (v. 4) polas súas prácticas sexuais, das cales falaremos polo miúdo nos capítulos 8 e 9.

A voz que tería antes sería unha "voz de cabeza" (v. 12), termo para se referir ao falsete (Sheptak, 2007: s. v. *voce di testa-voz de cabeza*); isto é, un timbre vocal máis agudo que o natural. Fica tamén contrastada esa definición porque no verso seguinte se di que "enrouqueceu" (v. 13) e, por iso, "ora ja non canta ben" (v. 14). Tendo en conta esta información, a "voz de cabeza" podemos imaxinala entoando unha cantiga de amigo, unha hipótese que é máis que unha conxectura, pois as voces agudas de efebos para papeis femininos foron moi valoradas en moitas culturas en varias épocas históricas e espazos xeográficos⁸⁶.

Os coñecidos como sopraninos, coa súa voz de tiple⁸⁷, eran os executores das partes agudas das obras sacras, xa que as mulleres tiñan totalmente prohibido o servizo litúrxico. Podería acontecer algo semellante nas cantigas de amigo? Voltemos ao Cancioneiro da Ajuda. Unha das interpretacións que fai Carolina Michaëlis dunha das miniaturas é que nela está "um moço, espécie de menino de coro ou monaguilho, ou então o fidalgo-aprendiz que canta" (1904: I, 160-162)⁸⁸. É probábel que aí estea unha interesante liña de

⁸⁶ Ademais de podermos achar contrastes por esta cuestión na Grecia clásica (Villarrubia Medina, 2005:25), non podemos esquecer os casos dos *castrati* ou *capóns*. A través dunha técnica cruel, coñecida cando menos desde o século V, practicábaselle ablación dos testículos a algúns meniños con dotes para o canto, co fin de que a súa larinxe non crecese e non desenvolvesen unha voz grave. Segundo Álvaro Torrente (Radio Nacional de España, 2014) e Ángel Medina (2003), a práctica da emasculación con fins musicais estendeuse na Idade Moderna a partir dos coros das catedrais españolas, con voces para o oficio relixioso.

Debe ficar claro que non falamos de cantores castrados no trobadorismo, do cal non nos consta ningún exemplo nin pequeno indicio; o que abordamos é a posibilidade de que determinados temas os cantasen meniños e adolescentes, algo que de forma indiciaria mais non conclusiva marcan algunhas cantigas e outros datos históricos contextuais.

⁸⁷ Eran polo xeral meniños de entre sete a quince anos, dependendo do caso, que tiñan unha voz que nin tan sequera os *castrati* chegaban a conseguir, pois as características do adulto facían que mudasen determinados aspectos mesmo que non desenvolvesen a larinxe.

⁸⁸ Se as cantigas de amigo as executaban, cando menos en ocasións, varóns que, por idade ou outras razóns, tivesen unha voz aguda, podería darse unha situación de certo homoerotismo na posta en escena, ao estilo do teatro isabelino en que os papeis femininos os interpretaraban varóns (Elorza, 2014). Tiña algunha incidencia a posibilidade de que o travestimento autorial tamén puidese ser travestimento cantoral? Non hai ningún dato que corrobore esta conxectura.

pesquisa para o futuro.

Outro aspecto deste espectáculo sobre o que sabemos moi pouco, e que condicionaba sen dúbida as escollas estilísticas e temáticas (algo moi importante, pois, para a nosa tese), é o pagamento. Só temos algunhas pistas dos emolumentos que recibirían os xograres pola súa arte, que serían máis en especie que en moeda (Dionísio, 1994; Ventura, 2012), algo que non nos pode sorprenden, xa que a monetarización era moi feble nestes séculos.

Nos bastidores que nos amosa a nosa lírica escarniña e maldicente, fálase dese pagamento como un *algo* ou un *don*. Pódense ver, por exemplo, as composicións "Foi a citola temperar" (B 1363, V 971) ou "Foi un dia Lopo jogar" (B 1366, V 974), de Martin Soarez ou "Jogar, mal desemparedado", de Joan Soarez Coelho, onde se concreta o *don* nun pano "en linho dobrado" (v. 11); tamén de comer, beber e de "panos" (v. 26) se fala na tençon "Muito te vejo, Lourenço, queixar" (B 1494, V 1105), entre o nobre Joan Garcia de Guilhade e o xogar nomeado.

Hai outros aspectos que nos poderían fornecer información importante sobre como funcionaría socialmente o canto trobadoresco, como por exemplo se existía un momento do día no cal se levase a cabo o espectáculo ou a disposición dos seus participantes. Do segundo só podemos ter hipóteses en comparación con outras escolas trobadorescas; do primeiro, podemos xuntar indicios a través dos versos que conservamos. Así, aínda que o máis plausíbel sería que os cantos se farían á noite, hai cantigas en que se fala de trobar após o "jantar" (que na época tería o sentido de refección do mediodía). Así nolo indica Pero da Ponte na cantiga "Sueir'Eanes, este trobador" ([80*]; vv. 5-7):

e non quis el a vendita tardar:
e, tanto que se partiu do jantar,
troboulhi mal, nunca vistes peor.

Tamén antes citamos a composición "O que veer quiser, ai cavaleiro" (B 1546) de Joan Vaasquiz de Talaveira, onde se falaba de que para "veer" (vv. 1, 4 e 7) á Balteira había que levar "algun dinheiro" (v. 2). E a que hora? Pois "ao serão" (vv. 4). Era porque se facían ás tardiñas eses divertimentos ou é que había outros diferentes, que implicaban pagamento

específico, mais tamén vinculados ao trobadorismo? De novo, só podemos abrir hipóteses e interrogantes.

Imos deternos nun último aspecto que incide de forma crucial nas sátiras e, por tanto, no noso obxecto de estudo: a música. Nós continuamos a falar de "cantigas", a pesar de que a inmensa maioría das case 1.700 composicións que conservamos funcionan hoxe como poesía recitativa, xa que —quitando os pergamiños Vindel e Sharrer— non herdamos as notacións musicais. A poesía medieval vive esencialmente da *performance*, da conxunción no espectáculo de oralidade (con musicalidade) e texto, e non só da palabra escrita: "La transmission de bouche à oreille *opère* literalmente le texte; elle l'effectue" (Zumthor, 1984: 38; itálicas no orixinal).

John Stevens (1986) apuntou que talvez a existencia de numerosos manuscritos cuxa notación musical a carón das letras ficou en branco pode suxerir que, cando menos para os mecenas, había un maior interese pola conservación dos textos, un aspecto interesante mais non moi claro no proceso de transmisión que tivo o trobadorismo galego. Porén, como el matiza,

[t]he 'blank' songs on the other hand could indicate that sometimes there was a shorter supply of music-scribes than of text-scribes, or that a musical source was not available at that particular moment, even though the scribe who ruled up the quire expected it would be. (Stevens, 1986: 41)

No caso satírico en concreto, a música podería ter moita importancia. Como xa indicamos en máis ocasións, a través da mudanza das melodías podíase fornecer tamén a posibilidade de mudar mesmo o sentido dun texto. Sabemos que isto, por exemplo, xa o facían os goliardos⁸⁹ nas súas parodias de cantos relixiosos (Thiolier-Méjean, 1978: 554; Jiménez Calvente, 2009: 35).

Son moi poucas máis as cousas que sabemos de verdade dos bastidores da arte trobadoresca galega. Hai tamén algún indicio adicional sobre as pelexas polos sitios,

⁸⁹ Denomínanse goliardos os autores —moitos deles anónimos, porén vinculábeis con *clerici vagantes* ou con estudantes universitarios— de poemas profanos en latín, xeralmente escritos en primeira persoa. Aínda que se poden rastrexar exemplos de séculos anteriores, a etapa de explosión goliardesca é no século XII e primeira metade do XIII. Os seus catro cancioneros fundamentais son os *Carmina Cantabrigensia*, *Carmina Burana*, *Carmina Rivipullensia* e os *Carmina Arundelliana*. (Cfr. Jiménez Calbente, 2009: 13-89; outro estudo de interese, porén con inexactitudes na cuestión das relacións intermasculinas na poesía goliardesca, é o de García-Villoslada, 1975.)

algunha pista que nos indican algunhas miniaturas das Cantigas de Santa María... Mais o certo é que continúa a ser unha posta en escena da que sabemos moi, moi pouco. Teremos, pois, que movernos con todas as precaucións debidas nese aspecto.

2. A sátira medieval: entre o escarnio velado e o maldizer directo

2.1 Un xénero canónico

Na acéfala e anónima *Arte de trobar* faltan, curiosamente, os capítulos dedicados ás cantigas que sempre se teñen en maior consideración académica: as de amigo e as de amor. Sobre elas só temos unha información teórica tan concisa como incompleta, pois apenas hai unha referencia indirecta ás mesmas cando se fala das composicións dialogadas; estas dividiríanse en seren de amor ou de amigo segundo falase primeiro o home ou a muller.

O tempo foi máis xeneroso coa información teórica que nos legou sobre as sátiras, por volta das cales temos cadanseu pequeno parágrafo na *Arte de trobar*⁹⁰:

Cantigas d'escarneo son aquelas que os trobadores fazen querendo dizer mal d'alguen en elas e dizen-lho por palabras cubertas que hajan dous entendimentos, para lhe-lo non entenderen... ligeiramente. E estas palabras chaman os clerigos equivocatio. (...)

Cantigas de maldizer son aquela[s] que fazen os trobadores máis descubertamente. E[n] elas entran palabras en que queren dizer mal e non haver outro entendimento senon aquel que queren dizer chãam[ente].

Do punto de vista teórico que aí se manifesta, non parece difícil dividir as augas entre as cantigas de escarnio e as de maldizer: as primeiras serían unha crítica encuberta e as segundas un ataque directo. Poderíamos pensar que as dificultades só chegarían pola distancia temporal, que non nos permitiría saber en ocasións se hai crítica directa, por

⁹⁰ Existe a dúbida razoábel sobre se a *Arte de Trobar* o que fai é marcar unha taxonomía "inevitabilmente *post rem*" (Sodré, 2008: 84) e, por tanto, descritiva do resultado do xa feito ou se, pola contra, parte dunha diferenciación previa, que se demostraría en que mesmo as variacións existentes dentro dun xénero "se levaron a cabo sin voluntad de superar el sistema tripartito y, por lo tanto, sin la pretensión de crear nuevas categorías textuales más allá de la tríada amor-amigo-escarnio" (Gutiérrez, 2009: 2). Iso estaría confirmado polo escaso peso que no trobadorismo galego teñen outras modalidades xenéricas.

As dúbidas na adscrición dalgúns destes textos fai que se dean situacións tan interesantes como que no Cancioneiro da Ajuda, supostamente só con cantigas de amor, se inclúa algún escarnio que nunha primeira lectura podería non parecelo (p. ex., "Joana, dix'eu, Sancha e María", A 104 e B 212, de Pero Garcia Burgales) ou mesmo outros textos que non teñen ningún contido amatorio, como o panexírico real "De quantas cousas eno mundo son" (A 256), de Paai Gomez Charinho.

Do mesmo xeito, inclusive cando os cancioneros se parecen ordenar por xéneros acaban mesturándoos, dándose casos de cantigas de amigo presentes na sección das de escarnio e maldizer, e viceversa.

non acabarmos de entender o sentido dalgunhas palabras, expresións... Mais os problemas, a verdade, xa chegan na propia época medieval.

En varias composicións, os termos "mal dizer" ou "escarnio" aparecen como sinónimos directos de 'sátira'. Sen saírmos do noso corpus de traballo, así acontece na cantiga [12], "u lhi fostes trobar de mal dizer" (v. 5) ou no v. 3 da cantiga [51]: "nunca máis escarnid'home vi"; así como na rubrica da [29], onde se etiqueta a composición como "d'escarnho", ou a máis confusa da [70]: "esta cantiga d'escarnh'e de maldizer". Esta vacilante rubrica final demóstranos as ambigüidades que tamén observaban para a súa categorización⁹¹:

Mas a frecuente renúncia do autor ou dos autores das rubricas em fazer distinções entre "escárnio" e "maldizer" parece indicar que a expressão "cantigas d'escarnh'e de maldizer" estava em vias de se fixar numa fórmula estereotipada que já se utilizava para designar qualquer cantiga satírica; e, na realidade, as diferenças reduziam-se ao uso, nas cantigas de maldizer, de termos abertamente obscenos. (Tavani, 1993: 138)

Isto é, que as dificultades prácticas para a diferenciación entre un e outro grupo de sátira fixeron que sexa moeda corrente considerar ambas como "manifestacións dun único tipo de composición" (Lanciani / Tavani, 1995: 15), na cal fican englobadas tamén outras modalidades satíricas que cita a *Arte de Trobar* mais que nos resultan imposíbeis de distinguir. Por exemplo, o tratadista di que, fronte á opinión doutras persoas (que non nos identifica: clerigos, trobadores, xograres...?), as chamadas como *joguetes d'arteiro* serían na verdade cantigas de escarnio, e que habería aínda unhas cantigas de *risabelha*, outras *de vilãas*...

Sexa de forma cuberta ou descuberta, é no campo do escarnio e maldizer onde achamos o reverso do ideal erótico, e tamén vital, que se formulaba nas cantigas de amigo e amor. Mais é moi importante salientar que esta poética do exceso conforma un espazo canónico á par desoutros dous xéneros, tanto nos cancioneros como nesa reducida e acéfala, porén única, estilística do trobadorismo galego que conservamos (vid. Tavani, 1999; Montero Santalha, 2003: 163-170). Non importa que as de maldizer caian sen

⁹¹ Hai algúns indicios de que esta división xenérica clara si a terían en conta os trobadores das primeiras xeracións (Lagares, 2000: 94).

recato nos terreos do obsceno, do escatolóxico, ou da irreverencia relixiosa: si entraron na hipotético arquetipo medieval dos cancioneros e non lle tremeu o pulso a Angelo Colocci para tamén as mandar copiar en B e V.

En comparación con esa falta de prexuízos ou de consideracións negativas nos séculos XIV (data hipotética do arquetipo) e no XVI (copias italianas dos cancioneros), os maldizeres tiveron problemas serios para a súa edición ao longo dos séculos XIX e XX. Como xa vimos, mentres as cantigas de amigo e de amor, así como as marianas, ían vendo o prelo en traballos de conxunto, as diatribas ficaban relegadas e agochadas, ben para consultar nas custosas edicións dos cancioneros, ben en revistas lingüísticas e literarias, mais sempre no ámbito máis restrito e especializado. Para alén da maior complexidade para a edición que supuñan eses textos en termos lingüísticos, métricos, etc, tamén incide o feito de que, canto menos tratasen puntos conflictivos ou tabuísticos na contemporaneidade, máis poderían ver a luz (Lapa, 1981: 173).

Tamén hai que sumar como impedimento a dificultade obxectiva que existe para a edición desas cantigas fronte ás de amigo ou ás de amor: maior vocabulario e de campos máis diversos, referencias onomásticas diversas etc.

Esta dimensión canónica dos temas burlescos na Idade Media é moi relevante en termos sociais e históricos, xa que non se trata en absoluto da posición social marxinal que vemos para as sátiras noutros tempos e noutros espazos posteriores: literatura anónima, con menor elaboración estilística etc. Pola contra, aquí chégannos todas elas con autores coñecidos e con disputas abertas se alguén non traballou as súas invectivas o suficiente, de acordo coas normas da retórica.

Os cómputos das cantigas que conforman este xénero poden ir variando, pois en moitos casos non é doado delimitar se se trata dunha composición cun sentido recto, unha parodia que se aproxima moito ao xénero burlado, un xogo de equívocos dificilmente desentrañábeis... Con certeza, é a categoría profana do trobadorismo galego que resulta "máis difícil de identificar e definir" (Lanciani / Tavani, 1995: 7). Ademais, acabou producíndose unha situación pola cal se englobou nunha especie de caixón de

xastre todas as composicións que non fosen de amor ou de amigo (Tavani, 1991: 171). Como resultado, mesmo se puideron incluír nese conxunto as tençons, a pesar de que estas inclusive son analizadas por separado na *Arte de Trobar* medieval. Esta visión do "caixón de xastre" tamén nos axuda a comprender outro dos motivos da mudanza do etiquetado contemporáneo dalgunhas composicións do noso lirismo profano: ás veces, a diferenza nas cifras totais dun ou doutro xénero pode aumentar moito segundo se computen ou non aí algúns xéneros menores.

Graça Videira Lopes, na súa disertación de doutoramento sobre o tema, fala de 465 textos (Lopes, 1993: 23); xa na edición que realiza poucos anos despois, o corpus é de 474 (Lopes, 2002: 550); Lapa, na última edición en vida das súas *Cantigas de escarnho e de maldizer*, xuntou 431 (Lapa, 1998: 272); na súa recente *Historia da Literatura*, Xosé Ramón Pena apúntase á cautela do grande editor lusitano na década de 70 e calcula "arredor de 430 composicións" (Pena, 2013: 170).

Se dermos por boa a cifra de 1.683 cantigas profanas que nos chegaron a través da tradición manuscrita e tamén a das 474 sátiras da edición de conxunto máis recente (Lopes, 2002), isto suporía un 28% do total. Ademais, dos 154 trobadores e xogres de quen coñecemos a súa participación nos cancioneros, a 93 se lle atribúe algún texto do xénero, o cal supón case o 60%⁹². Nada, absolutamente nada, nos pode facer concluír con garantías que os 61 autores restantes non compuxesen algún escarnio ou maldizer que simplemente non conseguise aportar aos nosos días.

Se realizarmos unha confrontación con outro grande espazo do trobadorismo, como é o occitánico, comprobamos que aló existe tamén unha liña satírica importante (Léglu, 1999: 47), aínda que centrada máis nunha vea moralista, non todo un xénero centrado no escabroso, o obsceno, o insultante, aínda que tamén haxa testemuños nesa dirección. Non está de máis lembrar que, das once cancións que lle conservamos ao primeiro trobador, Guilhèm IX de Peitieu, cinco achegan a novidade histórica da idealización da dama, mais outras seis son composicións en que lle canta aos seus camaradas historias de

⁹² O primeiro é un cálculo propio, mentres que o referido aos autores é tomado de Graça Videira Lopes (1993: 24).

mulleres obxectualizadas (cfr. Jeanroy, 1913). A sátira, pois, estivo xa na orixe e cómpre non esquecelo nin obvialo por preferir ollar só para a cara amábel.

Aínda que se poidan rastrexar elementos da tradición occitánica, o trobadorismo galego ten unha liña de desenvolvemento con personalidade propia. É ben sabido que as escolas provenzais lle daban o seu protagonismo a un tipo de composición denominada *sirventés*, que no referente ás formas segue os esquemas da *canço*, e na temática se pode dividir en catro grupos, segundo o obxecto das súas críticas: moral, en que avalían a dexeneración dos tempos; persoal, con críticas directas a persoas concretas; político, sobre acontecementos relevantes do seu presente histórico, e literario, con polémicas entre os poetas. É certo que varios destes motivos perviven nas escolas galegas, mais de xeito diferente. No referido ao tema da nosa disertación, Darío Xohán Cabana (2011: 60) realiza unha comparación en que sinala que "na poesía clásica occitana —ó revés do que sucede na galega— non se achan apenas referencias á homosexualidade masculina".

Por que estas diferenzas nun e noutro lado do Camiño? A resposta non é clara. Igual que nos outros xéneros, puido ser chave a incidencia dunha poesía autóctona pretrobadoresca, tanto nos temas e estilística (Alvar, 2004), como se callar na música. A influencia de todo o que vai á volta do mundo carnavalesco e da dimensión popular xa ficou clara desde o referencial traballo do teórico ruso Mikhail Bakhtin (Bajtín, 1988).

A distancia coa sátira da Provenza é importante en dous sentidos. Por unha banda, porque o que era o *sirventés* político-moral occitano é case completamente diferente a uns versos onde o que prevalece é a burla e a invectiva persoal: "a sátira persoal e persoalizada constitui de longe (...) a forma predilecta da crítica trovadoresca" (Lopes, 1994: 27). Mesmo que esta ofensa poida ser o continente para obxectivos políticos, o centro é a propia ofensa, un aspecto de grande relevo na mentalidade medieval, pois é crucial para a vida comunitaria: "La injuria tiene una función social, ya que canaliza simbólicamente la violencia grupal por medio de ataques verbales dirigidos contra la imagen que se construyen los individuos y grupos con objeto de afianzar el prestigio en su comunidad" (Carrasco Manchado, 2008: 129). Nun contexto en que a vergoña e a

humillación pública tamén se utiliza como elemento sancionador (Theros, 2004: 156-162), a lírica ten un papel privilexiado: "La poesía, considerada actualmente como un terreno para lánguidos pensamientos, es en la Edad Media una auténtica forma de propaganda política" (Theros, 2004: 149-150).

E un método poderoso de inxuria é a través da palabra, como lembran as Sete Partidas:

Injuria en latin tanto quiere dezir en romance como deshonrra, que es fecha, o dicha a outro, a tuerto, o a despreciamiento del: e como quier que muchas maneras son de deshonrra, pero todas descienes de dos rayzes. La primera es de palabra. La segunda es de fecho. E de palabra es, como si vn ome denostasse a otro, o le diesse bozes ante muchos, faziendo escarnio del, o poniendole algun nome malo, o diziendo empos del muchas palabras atales, onde se tuuiesse el otro por deshonrrado. (López, ed., 1843-1844: IV, 375)

Segundo esta concepción das normas afonsinas, a inxuria poetizada aínda sería un agravante, pola súa perdurabilidade:

[P]orque el mal que los omes dizen vnos de otros, por escritos, o por rimas, es peor que aquel que dizen de otra guisa por palabra, porque dura la remembrança dello para siempre, si la escritura non se pierde; mas lo que es dicho de otra guisa por palabra, oluidase mas ayna. (López, ed., 1843-1844: IV, 376)

Iso si, chama a atención que as sátiras que se nos legaron, cando teñen algo de calado político, chegan sempre do mesmo bando. Isto talvez se podería deber á distribución do poder na Península Ibérica:

Tamén aquí entran en xogo as características dun feudalismo diferente do occitano: un feudalismo rigorosamente vertical, onde o poder político lle corresponde unicamente ao rei, e onde só o rei pode satirizar os seus súbditos, mentres que o feudalismo relativamente horizontal de Provenza, de Francia e de Lombardía -coa distribución dese poder entre varias cortes señoriais- admitía unha maior difusión da sátira contra próceres, con tal de que fosen adversarios ou inimigos do protector do poeta. (Tavani, 2004: 19)

Porén, nós somos da opinión de que esta visión que nos ofrecen os cancioneros non se corresponde co que foi o fenómeno trobadoresco galego, senón coa peneira que se produciu na súa transmisión. Por que non conservamos ningunha cantiga dos señores galegos críticos con Afonso X, por exemplo? Por que a propia noción de poder real é tan

raramente censurada na lírica que se nos legou (Souza, 2008: 98), e só é imaxinábel "cando se trata dun rei pertencente a outras coordenadas xeográficas" (Rey Somoza, 2012: 395)? Será que non chegaron esas composicións a quen recompilou o primeiro arquetipo cancioneresco do trobadorismo galego, que se omitiron de propósito ou, se callar, é que os señores críticos con Afonso X non gustaban de trobar...? Cando tentamos clasificar os temas abordados tamén observamos a existencia desa perspectiva política concreta, pois nos ciclos poéticos que fan referencia a guerras ou batallas sempre hai un único posicionamento, como se non houbera arte poética máis que nun dos bandos en litixio. Regresaremos sobre iso no capítulo 7.

No referido en xeral á clasificación, houbo varias tentativas por parte da crítica, mais o feito de que "os trobadores satirizaron practicamente toda a realidade humana da súa época" converte esa pretensión en "case imposíbel" (Tato, 1996a: 56). A isto habería que sumar a mestura de temas e motivos. Por exemplo, a cantiga [33], "Fernand'Escalho vi eu cantar ben", pode parecer unha composición circunstancial contra un xogar e a perda da súa voz, polo que poderíamos incluíla nunha epígrafe sobre "Sátiras literarias". Vemos, no entanto, que se di que a perda da súa capacidade vocal se produciu porque mantivo sexo e, a través dun equívoco non moi sutil, que foi con outro home; sería unha "Sátira obscena", "Sátira sexual" ou, se se quixer, "Sátira sobre a homosexualidade". Mais se pomos esta cantiga en contexto e vemos que nela se chama ao cantor "Don Fernando" e que comparte motivos satirizadores contra un Adiantado Maior co que estaba enfrontado Afonso X, teremos de concluír que é unha "Sátira política", que entraría no "Ciclo de Fernan Diaz" ou "Ciclos de Don Fernando" etc.

Á parte destas cuestións, é importante tamén, a nivel social, observarmos que a sátira a cultivan tanto nobres como xogares, igual que nas cantigas de amigo ou de amor:

Na verdade, todos os dados indicam que a regra da arte de trovar galego-portuguesa é a de os três géneros serem cultivados por todos os autores, independentemente da sua origem social (...). Quanto às cantigas de escárnio e maldizer, o seu universo e o seu registo discursivo são absolutamente idênticos, quer os autores destas composições sejam jograis, quer sejam trovadores (...). (Lopes, en liña: 26)

Esta indiferenciación social explícase en boa parte pola nula indiferenciación social do seu público cortesán, pois

a arte de trovar, como práctica artística, é sempre, e em todas as circunstancias, uma arte culta e aristocrática, e isto independentemente do seu registo discursivo. (...) basta considerarmos apenas os destinatários da sátira trovadoresca para confirmarmos, sem qualquer dúvida, que estamos face a um universo social bastante restrito, composto essencialmente pela grande e média nobreza, a que se juntam os "compagnons de route" que faziam parte do círculo quotidiano aristocrático culto, como os jograis e as soldadeiras. (Lopes, en liña: 27)

A pesar desta indiferenciación social que subliña Graça Videira Lopes sobre a escrita, Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (1995: 86-87) ofrecen un matiz de relevo, que ten a ver coa transmisión desa escrita. No proceso de legado dos códices si parece evidenciarse unha escolla pola cal se permitiu que pasasen as cantigas satíricas e obscenas dos nobres e só excepcionalmente as dos xograis. É o único punto en que hai indicios de filtro ou censura⁹³.

Mais ese é tamén un punto que nos podería sorprender. Ao final, os nobres son os significados na temática obscena? Pois así é. Como xa comentamos máis veces ao longo destas páxinas, un caso moi elocuente desta aparente duplicidade que non causa sorpresa en ningún dos antólogos medievais ou quiñentistas é o de Afonso X, quen o mesmo compón ou ordena compor cancións para honrar á nai de Xesús Cristo que asina textos blasfemos ou escatolóxicos. Non chega cunha explicación simplista, e propia doutra época, como a de "virtudes públicas, vicios privados", porque o certo é que estes "vicios" estaban a ser divulgados por el mesmo, dentro dos ámbitos señoriais peninsulares. O abraio é contemporáneo e, para tentar darlle unha lóxica, chegouse a apuntar, sen ningunha proba nin indicio, que as cantigas esperábeis serían obra da madurez e as cantigas máis chocantes serían pecado de xuventude (Michaëlis de Vasconcelos, 1904: II, 461; López-Aydillo, 2008: 96).

Aínda que sexa peculiar ese canónico protagonismo da sátira no caso do trobadorismo galego, tamén é verdade que se enmarca nun contexto xeral en todo o

⁹³ En calquera caso, debemos lembrar que os criterios selectivos e ordenadores dos cancioneiros sempre son deducións realizadas pola crítica e, mesmo que moitas desas conclusións resulten moi satisfactorias, non parten de explicitacións dos propios códices.

Occidente en que a parodia, o riso e o grotesco teñen unha presenza moi importante (Minois, 2007). Para alén de na lírica romance, compróbase en textos mediolatinos ou inclusive en aspectos ornamentais das igrexas. Aí están, por exemplo, os capiteis, gárgolas e misericordias dos coros de moitas igrexas románicas ao longo dos camiños de Santiago (cfr., p. ex., Buxán, 1999, e Herrero Marcos, 2011). Para abraio e mesmo escándalo de xeracións futuras, en moitos destes templos exhibíense diferentes posturas e prácticas sexuais, que non resultan explicábeis doadamente se tivermos en conta que un dos trazos que definen o discurso triunfante do cristianismo é a hostilidade cara ao sexo e as súas representacións. É esta unha dualidade que non podemos deixar de lado: a Idade Media foi moi "severa na súa codificación religiosa", porén "foi excepcionalmente libre na súa expresión artística" (Eck, 1970: 69).

O riso pobóao todo na Idade Media, dunha forma contraditoria, en que tanto se enxalza como se persegue con hostilidade (Theros, 2004: 53-64 e 79-87). Na escolástica diferenciouse un riso bo dun riso mau. O bo era "aquele que exprimía a alegría do cristián e que debía ser moderado, mais ou menos silencioso, próximo do sorriso" (Minois, 2000: 131). Aí está o rostro do profeta Daniel no Pórtico da Gloria compostelán e as estatuas dun anxo e de Xesús Cristo en Amiens e Chartres. Ou aí está, con certeza, a poesía relixiosa que describe o Paraíso cristián como un lugar "u á riso / sempre e alegría" (Cantigas de Santa Maria, CXV: Mettman, ed., 1988: 53). Por oposición, o riso mau é o "do escárnio e da zombaria", que era "ao mesmo tempo un riso físico, ruidoso e desengraçado, que sacudía o corpo" (Minois, 2000: 131), o cal inclusive se podía converter nun argumento para a descualificación social, como lle aconteceu ao papa Bonifacio VIII no xuízo contra el.

A ofensiva político-relixiosa da seriedade e dun ríxido puritanismo en séculos posteriores (Minois, 2007: 326-376) fixo que fosen eliminadas ou mudadas algunhas destas manifestacións artísticas. As que permaneceron precisaron dun discurso que as xustificase, mais que non sempre é convincente. Por exemplo, hai quen argumenta que son razóns de pedagogía sobre o pecado para os fieis as que fan que existan estas

representacións, mais na inmensa maioría dos casos esa explicación semella máis ben unha saída forzada para lle tentar dar un lugar nas mentalidades actuais ao que nos resulta discordante dese momento do pasado.

Parafraseando e dando a volta ao coñecido *vervo antigo*, unha cantiga vale máis que mil gárgolas. Queremos dicir con iso que, coa información complementaria que nos ofrecen por exemplo as sátiras do trobadorismo galego, poderemos entender mellor esas esculturas enigmáticas.

As composicións de escarnio e maldizer, co seu atrevemento heterodoxo, funcionan en moitos sentidos ao xeito de caixas negras, non só do espectáculo trobadoresco, como antes vimos, senón tamén da realidade que ollan desde o prisma do hilarante. Grazas a iso achegan unha valiosísima información social, histórica, económica, relixiosa, cultural e lingüística. Mesmo que o mundo que nos presenten estea deformado e sexa humor permitido porque non ía traspasar o *entourage* palaciano; mesmo con eses matices fundamentais, tanto a diversidade dos temas tratados como o menor constranximento léxico son mellor espello para coñecer o que nos contan que aquilo que nos notifican discursos solemnes –xurídicos, relixiosos ou cronísticos– da mesma altura. Constatarémolo ao longo destas páxinas.

2.2 O xogo do equívoco

A *equivocatio* é unha virtude da dicción no Medievo que ten unha grande acollida nas escolas trobadorescas galegas, aínda que é verdade que nos consta máis nuns creadores que noutros. Houbo quen preferiu nomear as cousas sen eufemismos, como Afons'Eanes do Coton, fronte a algúns que, como por exemplo Joan Airas, se decantaron por lle dar máis xogo ao equívoco.

Xa observamos antes como a *Arte de trobar* considera este recurso como o que conforma o xénero do escarnio, o cal supón a única ocasión en toda a poesía románica en que se identifica un xénero por un recurso retórico concreto (Marcenaro, 2009: 164). A súa configuración prodúcese a través de “palabras cubertas, que hajan dous

entendimentos, para lhelo non entenderen... ligeiramente". Por tanto, é unha práctica de enmascaramento lingüístico ("palabras cubertas"), por medio do cal se chega tanto ao sentido aparente como a outro profundo ("dous entendimentos"), ao que se accederá, mais non á primeira ou con facilidade ("ligeiramente"). Xa só con iso podemos concluír que non é propiamente disimular, senón aparentar que se disimula. O mesmo mecanismo de xogar á camuflaxe é, de seu, un recurso para o humor.

Ademais, sinálase que esta figura literaria recibía o seu nome dos "clerigos", ou *sexa*, que procedía dunha tradición retórica culta que se recoñecía como tal (Marcenaro, 2010: 8-27). Existía unha oposición *equivocatio / univocatio* (ou *sexa*, 'sentido único'), na cal os dous tiñan os seus rexistros máis acaídos⁹⁴. Por exemplo, na prosa medieval son moitos os autores que reiteran que os seus enunciados estarán guiados pola *claritas* e non pola *ambiguitas* (Dias, 2009), mais á hora de elaborar un texto poético si se considera que é un valor non descubrir todo sen esforzo. Aí fan serie as barreiras da *mesura* das cantigas de amor, a ambigüidade subversiva que ás veces teñen algunhas cantigas de amigo (Martínez Pereiro, 1982: 24-43; Cohen, 2012 b) e, sobre todo, as elaboracións retóricas dos escarnios e inclusive as dos maldizers, porque, mesmo que ás veces *sexa* moi complicado tentar diferenciar ambos os xéneros, xa na *Arte de trobar* se ofrece un matiz importante: "Cantigas de maldizer son aquela[s] que fazen os trobadores máis descubertamente." *Máis descubertamente* non é o mesmo que *descubertamente*, implica unha gradación no que se revela e no que se insinúa⁹⁵.

Nas *Sete partidas* afonsinas parece que existe tamén unha certa valoración do xogo do equívoco, aínda que a súa consideración xeral da idea do "Jugar de palabras" *sexa* moi diferente do que despois nos encontramos nos cancioneros, pois rexeita a idea da ofensa persoal, da burla, da ironía...

E esto deue ser dicho de manera, quel con quien jugaren, non se tenga por escarnido, mas quel aya de placer, e ayan a reyr dello, tambien el, como los otros que lo oyeren. E otrosi el que lo dixere,

⁹⁴ Non imos entrar nas diferenciacións terminolóxicas da *equivocatio* segundo a retórica clásica. Tense un bo resumo no traballo de Simone Marcenaro (2009: 163-167).

⁹⁵ Somos conscientes de que esta interpretación depende do que se entenda no manuscrito, que pon *trobadores + descuberta met*.

que lo sepa bien dezir en el lugar que conuiene, ca de otra guisa non seria juego. (...) Ca sin falla el juego con alegria se deue fazer, e non con saña, ni con tristeza. (López, ed., 1843-1844: I, 438)

Un testemuño sobre a estimación positiva que recibía no propio trobadorismo achámolo na cantiga “Rui Gonçalviz, pero vos agravece” [12], de Estevan da Guarda, que lle recrimina ao tal Rui Gonçalviz que non o utilizase para "mal dizer". Iso si, como comprobaremos máis adiante, a súa mesma crítica ten tamén duplos sentidos sobre o feito de "pór á vista":

se mal dizer no vosso cantar jaz
que o poedes tod'o voss'à vista.

Tamén Joan Soarez Coelho (V 1016; vid. Martínez Pereiro, 1999: 187-192 e Marcenaro, 2009: 170-171), após darlle voltas e reviravoltas aos diferentes significados que podía sumar o termo *grave* (e que xa posuía en latín: 'difícil', 'lento', 'excesivo'...), afirma que, a partir dese *grave* exercicio que realizou na cantiga, el ascendera na escada artística:

E pois vos assi departi este *grave*,
tenho-m'end'ora por máis trobador.

Por medio da *equivocatio*, unha determinada cantiga, sen deixar de ser a mesma, faise outra, cun *sensus literalis* (que é inocuo ou menos agresivo) que acompaña outro ou outros sentidos (malévolos ou máis agresivos). O máis probábel é que o público tivese as chaves para interpretar as composicións e captar as varias significacións (Arias Freixedo, 1993: 15) ou, cando menos, iso sería así na maioría dos casos. Como tamén xa vimos, nas propias escolas trobadorescas déronse situacións en que houbo dificultades para interpretaren cando se estaba ou non ante un equívoco ou que era xustamente o que se quería transmitir. A rubrica que explica unha outra cantiga de Estevan da Guarda, "Pois que te preças d'haver sén comprado" (B 1309, V 914), dános fe de maneira directa desa situación:

Esta cantiga foi feita a ñu galego que se preçava de trobar e non o sabia ben; e meteu-s'a maneira de tençon con [E]stevan da Guarda e 'Stevan da Guarda lhi fez esta cantig', e el andava sempre espartido; *e nunca lhi entendeu a cantiga n'en lhe soube a ela tornar.* (Itálicas acrescentadas.)⁹⁶

⁹⁶ Na edición deste último verbo difícil de interpretar nos manuscritos, *tornar*, decidimos seguir a edición de Xoán Carlos Lagares (2010: 137), aínda que nos separemos un pouco noutros puntos da súa lectura desta

Dentro do noso corpus de traballo, cando Airas Perez Vuitoron [51] lle pregunta a Bernal de Bonaval como é que, a pesar de ser moi bo segrel, non entende o escarnio que lle fan, estanos a avisar de que esa mesma crítica está elaborada con equívocos que se deben desvendar, mais que o satirizado non captou.

Na redescuberta contemporánea dos cancioneros aínda continúa o debate sobre os sentidos de varios casos de *equivocatio*. Tanto pode haber alusións veladas que se nos escapen como podemos correr o perigo da sobreinterpretación.

Con certeza, esta importancia declarada do equívoco tamén derivou en que un nutrido grupo de cantigas tivesen ao longo dos séculos XIX, XX e XXI diferentes exexeses, algo sobre o cal tamén nos debruzaemos en varias ocasións ao longo desta disertación. Sexa como for, aínda que as aparicións da *equivocatio* “suponen un obstáculo inicial a la comprensión, se ve compensado generosamente con el placer estético del triunfo” (Rodríguez, 1977: 46), cando este se produce. Noutras ocasións, podemos chegar a saber que hai un sentido que vai alén do aparente, mais non temos os “índices e indicios necesarios” para “nos mergullarmos totalmente” (Martínez Pereiro, 1996: 139-140). Verémolo tamén nestas páxinas.

O equívoco, por tanto, non é un lapso no senso freudiano (Freud, 2003: 63-120), non é un erro accidental do cal podemos concluír diferentes interpretacións. Mesmo que a escolla poida estar determinada inconscientemente (debate no cal agora non é oportuno entrarmos), é sempre un uso da linguaxe procurado, de xeito deliberado, para crear textos con varios sentidos.

A súa utilización máis habitual —mais non exclusiva— no trobadorismo galego é para xogar con temas obscenos, o cal lle dá outro plus cómico: o de ser desveladora para alén do presentábel. Ademais, é importante o feito de que neste campo do equívoco pasan a ter todo un campo particularizado as composicións que se tecen cun repertorio homófobo⁹⁷.

rubrica.

⁹⁷ Pódense ver a título de exemplo as relacións de termos referidos ao acto sexual que relaciona Simone Marcenaro (2010: 114), cunha división para a heterosexualidade e a homosexualidade. Porén, algúns deses termos que aparecen só nunha das listaxes na verdade poderían estar en ambas, como por exemplo

Para o desenvolvemento desta epígrafe sobre o equívoco, ademais dos datos propios que elaboramos a partir do noso traballo co corpus trobadoresco, aproveitámonos da luz que nos achegaron as análises xa realizadas por José Luís Rodríguez (1977), Carlos Paulo Martínez Pereiro (1996, 1999) e Simone Marcenaro (2009, 2010). Así mesmo, á hora de traballarmos sobre este recurso estilístico vainos ser de moita utilidade lembrarmos a concepción de Luciana Stegagno Picchio (1979: 226), segundo a cal cada cantiga constitúe un *unicum*, isto é, "una estrutura fechada que só em si mesma e da sua própria ordem irradiante tira valor e significado".

Nesas estruturas fechadas non só son importantes, senón que poden ser cruciais para a comprensión, as pequenísimas mudanzas que se poidan observar. Non se debe esquecer que a poesía medieval é

une poésie formelle qui dans tous les domaines, tire ses effets, non de son originalité, mais de la démonstration qu'elle fait de sa maîtrise d'un code qu'elle applique minutieusement et qu'elle soumet à des transgressions calculées et menues. Une poésie, en un mot, qui n'est rien d'autre qu'un jeu sur des formes fixes. (Zink, 1980: 73-74)

Veremos a seguir os trazos máis importantes que deixou o equívoco a través dese xogo con transgresións calculadas e miúdas. Debruzarémonos sobre tres grandes procedementos que segue na lírica escarniña: como se foron configurando certas isotopías dilóxicas; cal foi o matiz protagónico que tiveron determinadas partículas no seu uso dilóxico, así como outros variados recursos do equívoco (calembures, *vir bonus* etc.).

2.2.1 A configuración de isotopías dilóxicas

Entre os varios procedementos posíbeis para o equívoco, o que máis se utiliza no trobadorismo galego é a diloxía, que consiste na polisemia proveniente dos desenvolvementos semánticos dun vocábulo. Tal e como indica a etimoloxía do termo, a diloxía baséase na disemia dun significante, que o autor aproveitará para conseguir

ambrar, baratar, caentura, tirar etc., e hai outros relevantes, como *britar*, que non figuran. Sobre os "Eufemismi per personagi omosessuali" que tamén se indican xa explicaremos os nosos matices no capítulo 15. De calquera xeito, o estudo de Marcenaro é o máis amplo que se ten feito sobre a *equivocatio* no noso trobadorismo e del pódense tirar claras e moi útiles apreciacións.

determinados efectos. Con todo, temos de ter en conta que a disemia ou polisemia, no vocabulario específico aos que se lle dá prioridade neste xénero trobadoresco, é froito dun uso frecuente da linguaxe figurada cunha finalidade eufemística. En calquera caso, non é algo que nos poida sorprender, pois a linguaxe figurada é "a primeira causa da polisemia" (Freixeiro Mato, 1999: 140). Non podemos deixar de lado outro proceso ben coñecido nas linguas: un termo que é utilizado como eufemismo para encubrir un referente tabú pode acabar sendo interpretado como un disfemismo, por tanto tamén tabuístico, de xeito que terá de ser reempazado por outro significante (cfr. Ferreiro, 1997: 251-273).

En todos os exemplos que imos relacionar poderemos constatar que certos significantes adquiriron "una connotación dominante en el campo erótico cuya interpretación no debía ofrecer vacilación alguna a los contemporáneos" (Rodríguez, 1977: 40). Era un vocabulario que lles garantía "gran libertad artística y, a la vez, (...) la inteligibilidad del mensaje" (Rodríguez, 1977: 40). Nalgúns casos da nosa lingua medieval mesmo podemos ofrecer unha hipótese sobre como se puido ir realizando este proceso. É o caso dos termos *muu* e *mua*, que se acabaron por especializar na sátira obscena e, máis particularmente, nas sátiras sobre relacións homosexuais, como veremos con vagar no capítulo 9.

Outro exemplo de uso eufemístico presente no noso cancionero que se foi perdendo no transcurso do tempo é o caso do termo *capa*. Esta peza de vestir que se levaba sobre os ombros era unha roupa de abrigo, e de distinción social, moi utilizada na Idade Media. Mais nas nosas cantigas tamén se ve que se lle dá un sentido ou —mellor dito— uns sentidos, reiterados, vinculados coa sexualidade. Como se pasa da 'peza de vestir' a que poida parecer un sinónimo de 'vaxina', 'ano' etc.? O proceso non parece sinxelo, mais a chave pode dárnola o feito de que nalgúns composicións encaixa á perfección outra acepción: a dun preservativo "realizado con coiro curtido de tal maneira —atestada nos usos artesáns do medioevo— que conservase por fóra o seu pelo natural" (Martínez Pereiro, 1999: 125). Está recollido nalgúns tratados médicos ibéricos tardomedievais o uso

con este mesmo sentido de significantes moi próximos como *túnica*, *saya* ou *tela* (Martínez Pereiro, 1999: 125); noutras épocas históricas e noutros lugares tería tamén outros usos figurados de roupas, como *gabardina* (Rubio Lotvin, 1994: 166), *camisinha*, *camisa de vénus*, *forro*, *capote anglais*, *poncho*, *glove* (Redacción Onmeda, 2016) ou *capacete* (Santos / Neves, 1997: s. v.).

A primeira publicación formal que fala do profiláctico é xa no século XVI, con Gabriello Falopio, que o describe como unha tripa de animal e liño que se fixaba ao pene cunha fita (Youssef, 1993: 226 e Blaschke, 2004: 92). No caso de que ese uso dun cordón para o suxeitar fose anterior e non un invento de Falopio, poderíamos ter máis claro o uso do termo *capa* polas súas analoxías: protexería, levaríase atada, a súa textura mesmo podería ser semellante... Nos capítulos 8 e 9 regresaremos sobre estas pegadas, aínda que tamén nos deteremos nelas na edición instrumental que incluímos como apéndice.

Podemos comprobar como o léxico equívoco se pode agrupar constituíndo isotopías dentro do campo do obsceno. Mais, salvo casos particulares, ese non é un proceso que sexa específico do trobadorismo, nin tan sequera da lingua romance. A maioría dos dobres sentidos con connotacións sexuais para algúns termos de uso diario xa se rexistraban así no latín clásico (Montero Cartelle, 1991). Noutros casos, a asociación de ideas non é difícil de seguir. Por exemplo, úsanse para a cópula algúns verbos como *cavalgar* (sobre o que nos deteremos na epígrafe 9.2), *dormir*, *falar*, *ferir*, *haver*, *jazer*, *meter*, *usar* etc. (Arias Freixedo, 1993: 14). Outros termos que tamén se utilizan con ese duplo sentido poden parecer máis específicos da linguaxe trobadoresca e non procedentes do uso oral, como *veer*, *oir*, *caer*, *catar*, *trager*, *ficar* etc. Porén, aínda hoxe se rexistran nalgunhas zonas galegofalantes algúns destes verbos con ese duplo significado, como se pode comprobar por exemplo con *catar* na comarca de Eo-Navia (Varela Aenlle, 2014, s. v.).

Outro campo en que a lingua se amosa moi rica tamén na creación terminolóxica é o referido aos xenitais masculinos e femininos. Un elemento importante é que non se describen os xenitais como tales, senón unha certa simbolización dos mesmos, na cal a

vaxina sería un orificio ou recipiente e o pene sería un falo en erección.

Así, as isotopías referidas ao uso dilóxico dos xenitais femininos teñen semas de /recinto interior/ que en ocasións pode /ser fechado/, como *albergue, arca, carcer, casa, maeta, pousada, prison* etc. Estas metáforas habitacionais rarean noutras tradicións literarias medievais, aínda que Xosé Bieito Arias Freixedo (2014: 56) encontrou un caso na literatura francesa en que a expresión "fréquenter le domicile" se usaría nunha *sottie*, onde o sexo é intermasculino, polo que aí sería para se referir ao ano; no entanto, esa utilización non a localizamos no trobadorismo galego.

Outros significantes para a vaxina refírense a un /espazo pequeno e angosto/, como *bureco, furaco, obscuro, caldeira, chaga, fendedura...* Neste último termo é importante tamén a idea de /espazo por onde se rompe/.

Cando se lle dá ao ano unha connotación sexual acolle a idea de /espazo pequeno onde hai unha rotura/. Por iso o home pasivo pode ter os alcumes de *Furado* [4] ou *Fendudo* [45] e ten carga equívoca o feito de que viaxe a *Belfurado* [1]. Tamén se usa o termo *olho*, ás veces de forma directa [4] e outras dilóxica [12, 31, 49 e 54]; aínda na composición [83], xógase coa expresión latina *Beati Oculi*, que parte dese mesmo esquema de sentidos.

Vinculado coa idea do rol no sexo, Esther Corral (1996: 326-327) apunta a hipótese de que o termo *peideira* se pode referir á prostituta coa que se practica sexo anal. De aí podería derivar tamén un sentido —hipotético— para o uso de *peideiro* naqueles varóns acusados de manter relacións homosexuais, cuestión sobre a que regresaremos cando falemos da cantiga [71].

As isotopías relacionadas co membro viril, como xa dixemos, non están vinculadas co pene en si como órgano, senón co falo en erección (que, por se fixer falta recordalo, non é o seu estado habitual). Dese xeito, sublíñanse semas de /dureza/ como *madeira, peça, pedra, olho de boi* ou *olho de cabra* (variedades de pedras preciosas ou semipreciosas); de /obxecto que embiste/, como *lança* ou *arma*; de /longura/, como a xa citada *lança* e, se callar, *pan* etc. A partir de aí, non sorprende que, se por exemplo nunha composición o

pene é a *pedra*, só por seguir coas analoxías, os testículos acaben sendo os *pedreiros* e o seme o *cal*⁹⁸.

Relativos ao acto sexual temos, para alén dos xa aludidos, algúns dos seguintes termos: *guerra*, *baralha*, *lide*, *colbe*, *perfia*... co sema de /violencia/ e, xeralmente, tamén /entre máis dunha persoa/. Non é algo tampouco particular do trobadorismo galego, pois "la esfera conceptual de la violencia es común a un buen número de voces de carácter sexual tanto eufemísticas como disfemísticas" e "la red semántica de la guerra y de la violencia es la más repetida en la práctica totalidad de las parcelas del vocabulario sexual" (Crespo Fernández, 2005: 351, n. 38).

Exemplo paradigmático xa desde o *incipit* do emprego destas equivalencias é a cantiga "Domingas Eanes houve sa baralha" (B 495 / V 78), de Afonso X. A confrontación sexual descríbese polo miúdo con translaticio léxico militar, algún do cal curiosamente só aparece nos nosos cancioneros para estas alusións eróticas (Ferreiro, 2010: 257; vid. tamén Marcenaro, 2010: 116, e Parrado Fierros, 2005: 1277-1287).

Outras veces, o acto sexual refírese a prácticas lúdicas, como co substantivo *jogo* [35 e 85] e os verbo *jogar* [41] e *trebelhar* [85]⁹⁹. Este último é un bo exemplo de como o que comeza sendo un eufemismo acaba por ser outro disfemismo¹⁰⁰.

2.2.2 O uso dilóxico de partículas

No seu estudo sobre os procedementos do equívoco, José Luis Rodríguez chamou a atención á que era talvez a maior particularidade neste campo dos nosos cancioneros: "fue en el empleo de posesivos y partículas, en especial, con valor equívoco, en donde los trovadores gallego-portugueses lograron quizás un mayor grado de perfección" (Rodríguez, 1977: 43). Ademais, como apuntaron Arivaldo Sacramento de Souza (2008) e

⁹⁸ Esta idea obsesiva do tamaño tamén aparece de forma equívoca na cantiga CV de Santa Maria. A composición trata dunha muller que lle prometeu á nai de Cristo salvar a súa virxindade e que se encontra con varios problemas para o lograr. O propio pai fálalle de que case cun "Ome que é mui ric' e muit' onrrado / e que te quer logo grand' algo dar" (Mettmann, 1988: 21).

⁹⁹ Tamén observamos ese mesmo uso equívoco co verbo *trabalhar* na cantiga [38], probabelmente por proximidade fónica.

¹⁰⁰ En 1766, cando Sarmiento escribiu os *Elementos etimológicos según el Método de Euclides*, fai unha referencia ao verbo *trebellar*, que "siempre significa *in malam partem*" (cit. in Pensado, 1971-72: 21).

Simone Marcenaro (2010: 116), este uso das partículas é determinante para estudar as composicións de temática homosexual masculina, xa que moitas veces todo o indicio que hai está neses pequenos matices, de *adiante / atras, su / sobre / após* etc.

Irémolo vendo ao longo destas páxinas, mais é bo detérmonos cando menos nalgúns exemplos. Na cantiga [40] satirízase a Don Estevan e sabemos que o núcleo está na homosexualidade por algunhas expresións, como "fora da via" (v. 17) e, sobre todo, polo derradeiro verso: "quen vee de redo quant'é deante" (v. 21). Pola súa banda, na cantiga [54], "Don Fernando, vejo-vos andar ledo", Airas Perez Vuitoron tece toda a súa sátira dicindo que o nomeado no *incipit* agora foi recoñecido como *Adeantado*, mais iso entraba en contradición coa súa tendencia sexual a *ir atras*:

non vos ar lev'atras vosso pecado,
pois vos el Rei meteu en tal poder;
sinher, queredede-mi d'esto creer:
adeant'ide, come Adeantado.

Aínda sobre ese mesmo personaxe escarnido, na composición [35], "Que muito mi de Fernan Diaz praz", Pero Garcia Burgales basea a súa sátira no uso da preposición *sobre*: "vai sobr'el" (v. 6 e 13), "trasnoitou sobr'un hom(e)" (v. 20) e "fez sobr'el gran justiça" (v. 21). Para alén do significado recto, de que aplicou toda a súa xustiza sobre os malfeitores, está o sentido figurado de que non se reprime en ter sexo con todos os homes que pode:

e se houve de malfeitor falar,
vai sobr'el, e non lhi pod'escapar,
e faz-lhi mal jogo por ùa vez.

O simple uso de *mal* pode darlle un sentido erótico nos versos que acabamos de citar: *malfeitor* non sería só un delincuente, senón alguén que practica un 'sexo pecaminoso', que o 'fai mal' fronte a un 'facer correctamente'¹⁰¹; *mal jogo* sería non só un castigo, senón tamén unha 'práctica sexual mal vista' etc.

Fóra do campo das sátiras de repertorio homófobo podemos pór algúns exemplos de uso dilóxico de pronomes posesivos. Así acontece na cantiga de Joan Airas que comeza

Don Beeito, home duro,
foi beijar pelo oscuro
a *mia* senhor.

¹⁰¹ Lémbrese que en inglés a forma coloquial de dicir *heterosexual* é *straight*, 'correcto'.

Como sinala Lapa (1998: 128), "quando João Airas fala em *mia senhor*, quer maliciosamente dizer que era a senhora dos dois". Algo do mesmo estilo acontece nun texto do noso corpus, o [18], en que o suxeito poético se queixa de que un home lle retirou o brial á "mia senhor bela", dando a entender que ambos tiñan unha relación con ela, aínda que á luz das composicións o outro vértice do triángulo podería ser tan só o esposo que deixa morrer á súa muller de frío, que ben podería ser —como diría Rosalía de Castro (1973: 244)— porque non se quentaban os pés:

Sei eu un tal cavaleiro
que lhi talhou en janeiro
un brial a mia senhor bela;
e ao zevron rengen-lh'a sela.
Un brial a mia senhor bela,
e ao zevron rengen-lh'a sela.

Vemos, pois, que en moitos casos, con minúsculos matices, conseguían grandes mudanzas de sentido moi apreciadas polas escolas trobadorescas.

2.2.3 Outros recursos do equívoco

Comezamos falando de isotopías, mais moitos xogos prodúcense só dentro do universo particular dunha única composición. Están nese caso os usos dilóxicos que parten das coincidencias entre substantivos comúns e propios. O poeta aproveitaas para sinalar o trazo que lle interese da carga semántica do substantivo común, for por afinidade ou por contraste coa persoa satirizada. Estes xogos do noso trobadorismo teñen un brillante estudo monográfico: *A indócil liberdade de nomear*, de Carlos Paulo Martínez Pereiro (1999).

Dentro do noso corpus de estudo podemos pór como exemplos as cantigas [15] e [16], de Fernan Paez de Tamalhancos sobre o Jograr Saco. Nelas procédese a identificar o alcume e as diferentes posibilidades de entender o substantivo común: 'recipiente' ou 'ano'. Loxicamente, estes xogos non podían configurar usos lingüísticos que fosen para alén do universo de cada composición e dos particulares nomes propios que nela se utilizasen.

Ás veces vinculados cos nomes propios poden estar os xogos de palabras. Un exemplo engrazado témolo en versos como os seguintes (B 1295, V 899):

O vosso amigo, assi Deus m'empañ
vi, amiga, de vós muito queixar,
das grandes coitas que lhe fostes dar,
des que vos el vira

A chave está no refrán, que podería lerse, recitarse ou cantarse de diferentes maneiras. Mais aí está, agochada, o nome da amada, *Elvira*, o cal significa que se subverte a regra da medida. O exemplo que puxemos permítenos lembrar que, en moitas ocasións, cando se utiliza un xogo de palabras nas escolas trobadorescas galegas, faise para unha composición determinada.

Dentro do noso corpus podemos pór como exemplo a forma en que se tece a cantiga [13]. No último verso de cada estrofa lemos: "se fode ja este mouro tan moço"; "e se fode ja este mour'infante", e "se fode ja este mouro tan neno". Formúlansenos, pois, dúas posíbeis interpretacións: a de se hai un mouro que, a pesar de ser novo, xa ten relacións sexuais; ou se Alvar Rodríguez ten relacións sexuais cun mouro a pesar da idade deste. Na mesma posición de final de estrofa, co mesmo protagonista e co mesmo tipo de xogo de palabras está construída a cantiga [14], "Do que eu quigi, per sabedoria".

Outro procedemento salientábel na arquitectura equívoca do trobadorismo galego é o calembur, que consiste nun "xogo lingüístico motivado polo reagrupamento das mesmas palabras en distintas frases" (Rodríguez Fer, 1991: 72) e que herdou o prestixio que posuía na lírica mediolatina.

Dentro do corpus en que nos centramos nesta disertación encontrámonos con varios exemplos. O máis significativo está na cantiga "Fernan Diaz é aqui, como vistes" [53]. Se se leren (ou se se cantaren) de forma diferente as partes que aquí subliñamos, a composición vira o seu sentido 180 graos. De querer o casamento cunha muller pasa a querer o casamento cun home e, por tanto, entra de cheo no noso corpus. De aí a ironía de que, desde Astorga até Sahagún, as mulleres tivesen queixa del:

Fernan Diaz é aqui, como vistes,
e anda en preito de se casar;
mais non pod'ó casamento chegar

-d'home o sei eu, que sabe com'é;
e, por haver casament', a la fe,
d'home nunca vós tan gran coita vistes.

E por end'anda vestid'e loução
e diz que morre por outra molher;
mais este casamento que el quer,
d'home o sei eu que lho non daran;
e por este casamento el, de pran,
d'home atal coita nunca viu cristião.

Ca d'Estorga ata San Fagundo
don'ha que ha de Don Fernando torto,
ca por outro casamento anda morto,
d'home o sei eu, que o sabe ja;
e se este casament'el non ha,
d'hom'atal coita nunca foi no mundo.

Outro exemplo do noso corpus é a cantiga [4], que permite desde o comezo ler o seu incipit con dous sentidos diferentes, segundo onde se realizaren as pausas:

a) "Comprar quer'eu, Fernan Furado, muu": coméntaselle ao tal Fernan Furado a intención de comprar un mulo.

b) "Comprar quer'eu Fernan, furado muu" / "Comprar quer'eu Fernan Furado, muu": quérese comprar a Fernan, un 'mulo' ou un 'mulo furado', significantes en calquera caso que designan os gustos sexuais que se lle atribúen.

O mesmo acontece con outras partes desa cantiga, en especial o refrán. Comprenderíase dun xeito ou doutro segundo se interpretase Fernan Furado como interlocutor dunha información ou suxeito sobre esa información. É lóxico pensarmos que o público entendería os dous sentidos.

Nos nosos cancioneros bótase man en contadas ocasións á paronomasia. O especialista Simone Marcenaro só localizou un exemplo en que este artificio se xunta coa *equivocatio* propiamente dita (Marcenaro, 2009: 167 e 180), e ese caso está tamén no noso corpus de análise: na cantiga [87], "Pediú hoj'un ric'home", xógase no refrán, e cun sentido sexual, co par *candea / candeo*.

Unha outra técnica para a *equivocatio* é o *vir bonus*: falar ironicamente ben de alguén. Por exemplo, a cantiga [33] comeza presentándose como un louvor, mais que xa fica claro

antes de terminar a estrofa que na verdade non o era:

Fernand'Escalho vi eu cantar ben,
que poucos outros vi cantar melhor;
e vi-lhe sempre, mentre foi pastor,
mui boa voz, e vi-o cantar ben;
mais ar direi-vos per que o perdeu:
houve sabor de foder, e fodeu,
e perdeu todo o cantar por én.

No entanto, dentro do noso corpus de traballo o recurso do *vir bonus* podémolo localizar en especial por volta dos verbos *pesar*, *maravilhar*, *espantar* e *conselhar*, así como da expresión *querer dizer*. En especial as dúas primeiras marcas lingüísticas citadas conseguen dotarse "dunha maior capacidade e efectividade burlesca en canto remeten, de maneira 'necesaria' e 'paródica', ao seu repetido uso no discurso serio das cantigas de amigo (*pesar*) e das cantigas de amor (*maravilhar*)" (Martínez Pereiro, 1999: 119).

Do primeiro dámos testemuño a cantiga [59], que toda ela é unha aparente preocupación pola saúde dun home, que ten demasiada "caentura". Así di na terceira cobra:

E pesa-m'ende, par Santa Maria,
deste seu mal, ca mi dizen que non
pode guarir se mestre Simion
o non guarisse; mais vos én diria:
ja lhi non pode nulha ren prestar,
se lh'o mestre non aventurar
o corpo, ca x'ha mui gran maloutia.

Tamén a cantiga [47] comeza coa preocupación irónica por Bernal de Bonaval ("Don Bernaldo, pesa-me que tragedes", v. 1), pois o segrel non levaba unha capa boa (e xa sabemos, por tanto, que quería insinuar algo máis coa escolla do significante *capa*). O verbo aparece de novo, porén nun ton que non entra dentro do obsceno, na tençon entre o de Bonaval e Abril Perez [9]. Tamén a expresión *querer dizer* se utiliza para dar consello a Bernal Fendudo (máis que probábel trasunto do compostelán) na composición [45].

Coa familia de *maravilhar* iníciase no noso corpus as cantigas "D'ũa cousa soo maravillado" [30*], "Vedes, Picandon, soo maravillado" [43] e "De Joan Bol'and'eu maravillado" [63]. A expresión "maravilha será" aparece en dous textos para provocar incredulidade ante a posibilidade dunha determinada situación. No texto [32], pola

sorpresa que lle causaría ao suxeito poético que curase Fernand'Escalho (porque se dá a entender que non é capaz de refrear a súa luxuria) e no [47] tamén polo pouco probábel que ve que se protexa Bernal de Bonaval xa que non leva unha capa en condicións.

A expresión *por maravilha* aparece na intensa burla que se lle fai a un infançon na cantiga [21] porque leva posto o brial que lle quitou á súa muller [18, 19 e 20]. Toda a feitura desa peza de roupa fai concatenar as expresións de abraio na terceira estrofa:

Logo fui maravillado
 polo ascari,
 e assi fui espantado
 polo soceri;
 vi end'o brial talhado
 e dixi-lh'eu assi:
Todos: "Colhon, colhon, colhon!"
con aquel brial de Sevilha
que aduss'o infançon
aqui, por maravilha.

Tamén entra dentro deste esquema o uso —con certeza irónico— do verbo *conselhar*. Só moi sutilmente, como frecha que lle lanza Abril Perez a Bernal de Bonaval [9]; xa sen sutileza, e tamén para "Don Bernaldo", Joan Baveca dálle consellos sobre as capas [47].

Outro que recibe moitas advertencias aparentemente positivas é Don Fernando. Pero Garcia Burgales proponlle que non *cavalgue* como o fai, pois "sospeitan que por mal cavalgades" (v. 7, [34]) e Airas Perez Vuitoron suxírelle que vaia adiante e non atrás [54]. Este último trovador anima a un tal Correola a que "tragades molher" (v. 23, [55]) mesmo que sexa soldadeira, como soldadeira podería ser a Dona Ouroana a quen tamén aconsella amplamente Joan Garcia de Guilhade sobre cabalgaduras [58]. Por último, Pero Garcia de Ambroa recoméndalle ao seu colega que é o que debe facer co seu traseiro [75], con claras insinuacións homoeróticas. En consellos todos eles ían ben servidos.

3. Configuracións e núcleos eróticos do trobadorismo

3.1 O amor e os xéneros

Como xa acabamos de ver no capítulo anterior e é máis que sabido, o trobadorismo profano galego formúlase nun esquema tripartido básico: as cantigas de amigo (sobre o apaixonamento por un home, en voz feminina ou máis ben travestidamente feminizada), as cantigas de amor (en voz masculina apaixonada por unha muller inalcanzábel) e as cantigas de escarnio ou maldizer (con diversos tipos de críticas, indirectas ou directas). Xa explicamos tamén por que estas dúas denominacións satíricas funcionan na verdade como unha única.

Esta división global pódese sintetizar aínda máis en dous grandes grupos. En primeiro lugar, un único das cantigas de amigo e amor, que se configuran como tratados en verso sobre como deben encamiñarse as relacións románticas entre homes e mulleres, entre mulleres e homes. O outro conxunto é o das sátiras, que formula unha visión do mundo máis degradada ou crúa, tamén no relativo á sexualidade, mais que ao mesmo tempo devén unha representación máis plural.

Isto podería levarnos a pensar que a *ars amandi* do fenómeno trobadoresco galego só se encontra no primeiro grupo de amigo e amor, no cal se pode facer un rastrexo en positivo dos códigos do chamado amor cortés. É esta unha opinión xeneralizada, mesmo que moitas veces se presente de modo implícito, mais coa cal discordamos profundamente. Ofrecer esta visión supón separar de modo artificial e contemporáneo o que na altura funcionaba unido; firme e indisolubelmente unido. Por iso entendemos que é necesario amosar os matices fundamentais, cos seus versos e reversos, de todo o corpus do trobadorismo profano galego, incluídas as sátiras. Só nesa globalidade poderemos observar a verdadeira colección dos fantasmas¹⁰² trobadorescos e entender, por exemplo,

¹⁰² Tomamos o concepto fantasma da Psicanálise. Para Freud, é unha escena imaxinada que dramatiza un desexo inconsciente (Evans, 2011: 90). Lacan (2004) desenvolve a idea de que cada persoa ten un fantasma fundamental cunha dimensión simbólica, con trazos únicos que expresan o modo de gozo particular do suxeito.

que un "anti-retrato descortés" das mulleres¹⁰³ é en realidade un "retrato cortés": é unha imaxe —ser difamante non a fai menos imaxe— elaborada nas cortes señoriais.

Como aprendemos de Manuel Fernández Blanco (2016), as palabras de inxuria son máis certeiras para dicir o gozo propio que as palabras de amor, coa lóxica de 'Cando te insulto digo por que te escollín'. Pensando niso, decatámonos de que o suxeito que enuncia as cantigas de amigo e o suxeito que enuncia as sátiras misóxinas teñen un sensíbel punto en común: a falta. Podería parecer que iso acontece tamén nas cantigas de amor, mais non é o mesmo un amor non correspondido que estar en situación de falta; o certo é que a regra nas composicións de amor é que o amado está completo fronte á dama incorpórea, pois está falicamente nutrido polo amor ao amor e polo seu xogo fetichista (os trazos que escolle son rixidamente fixos e inmutábeis). Nas de amigo fica claro que a muller carece de algo que procura, mais que anda na súa busca contra toda esperanza. Pola súa banda, nos escarnios contra as damas non tardamos en ver como, en moitos casos, os insultos arden baixo o lume do despeito, da sensación de castración cando cae o discurso que alimentaba o namoro. Un exemplo témolo na cantiga [3] do noso corpus, onde a voz que enuncia o poema de Afonso Sanchez non agocha que as invectivas que lanza contra esa muller son porque se sentiu traizoado, pois ela, que lle dixo de formas tan diferentes á xente como se chamaba, non lle revelou a el o seu nome de gozo. Por dicilo noutras palabras, nese maldizer transparece a fonda dependencia por "esta senhor minha" (v. 23), por moito que se diga que a respecto dela "and'ora máis nojoso" (v. 24).

Un punto que non é menor para esta tese é que, se atendermos só á información que nos transmiten as cantigas de amigo ou de amor, e mesmo se chegarmos ao punto de as considerarmos como espello dunha realidade social, podería semellar que as relacións entre mulleres ou as relacións entre homes non existían ou eran impensábeis. O que acontece é que non se produciría iso só cunha tentativa de división por opción sexual. Tamén outras moitas condicións e elementos de gozo erótico ficarían fóra, inclusive no

¹⁰³ Seguimos o xogo de palabras realizado por José Luís Rodríguez (1993) no seu magnífico artigo "A mulher nos cancioneros. Notas para um anti-retrato descortês".

campo da heterosexualidade. Por exemplo, a visión incompleta da fidelidade, problemas máis verosímiles e cotiáns para os encontros se produciren etc.

É máis. Se seguísemos ao pé da letra os versos das cantigas de amor e de amigo tamén poderíamos chegar ao absurdo de pensar que as relacións heterosexuais nunca se daban, senón que eran proxectos que ficaban no camiño, puras aspiracións irrealizábeis de mozas desquiciadas que falaban soas por bosques e praias ou de namorados que perecían en pandemia por tantas paixóns non consumadas. Vistas desa perspectiva, as sátiras poden parecer unha válvula de escape ante unha idealización imposíbel de concretar en feitos.

As palabras que se escollen sempre son importantes. Se nos detivermos a pensar un bocado nos nomes que reciben os xéneros amorios do trobadorismo galego, decatáronos de que nesas poucas letras se nos din moitas cousas. Por exemplo que, se seguirmos a denominación medieval, o *amor* só está nas cantigas en voz masculina, como se as cantigas de *amigo* non tratasen diso.

Se callar, nalgún sentido, non o fan.

Os significantes poden non mudar, mais si poden facelo os seus significados, os seus significantes de referencia. Así, o termo *amor* ten moi diferentes acepcións na altura. Non podemos facer unha equivalencia directa coa nosa forma, ou máis exactamente coas nosas formas, de ver as cousas. Por exemplo, na *Historia dialogada* nárrenos que Afonso X mandou traer a filla do rei noruegués para ver se conseguía descendencia con ela, xa que non o lograba coa súa consorte Berenguela. Porén, cando chegou Cristina de Noruega, a raíña estaba grávida, polo que o monarca lle propuxo a seu irmán Felipe que casase coa nórdica. Segundo nos contan, o infante, que nunca antes a vira, decidiu ir adiante coa voda, “por amor”:

E quando llegó a Castilla, falló á la reyna preñada, e ovo el rey muy grand vergüeña de la embiar á su padre e á su reyno, e rogó á su hermano el infante don Felipe que dexase la clerecía, que era electo de la yglesia, e que casase con ella, e que le daría una parte del reyno en que visquiese. E el infante don Felipe, por amor de la infanta, que era muy fermosa, e por lo que el rey le promet[í]a, dexó la clerecía e casó con la ynfanta doña Cristiana (...). (González Jiménez, ed., 1998: XXIX)

Neste fragmento, o "amor" vincúlase co desexo, xa que se que relaciona coa súa beleza física. Así e todo, o cronista non dubida en unir ese lírico *coup de foudre* co prosaico interese pecuniario do infante, pois que así conseguiría “una parte del reyno”¹⁰⁴.

Un elemento notábel que podemos ver tamén aquí é que as unións formais e institucionalizadas, os matrimonios, se organizaban segundo regras que non marcaban os propios amantes¹⁰⁵. Normalmente eran os pais, e neste caso érao o rei pola súa autoridade. Porén, nas poesías faise como se iso non fose así, como se as parellas tivesen capacidade para decidir.

O amor é sempre masculino nesta mundivisión, igual que nas cantigas. Non sabemos se se reparou no anterior fragmento que citamos en que a voda se consumou porque o infante sentiu "amor" pola nobre abandonada. Dela sabemos que era "muy hermosa"; da súa opinión, nada.

Do mesmo xeito, as escolas do trobadorismo galego puideron bautizar os grandes grupos de composicións como cantigas de *amigo* fronte a "cantigas de *senhor*", tendo en conta o obxecto do desexo, que é por riba a palabra habitualmente máis repetida en cada un deses xéneros¹⁰⁶. Mais non foi así. O *amor* de verdade que se quere poetizar cae sempre do lado do home; as de *amigo* son outra forma diferente de afrontar o erotismo, un discurso que non pode acollerse á mesma denominación. Inclusive aí vemos que non cadra a posibilidade de entender as dúas composicións como complementares. Como moito, poderían chegar a considerarse complementares sobre un xeito masculino de concibir a sexualidade, como ecos narcisistas (Lacan, 1988: 188)¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Pódese aumentar información sobre o tratamento historiográfico deste episodio en Saracino (2014).

¹⁰⁵ Aínda que si era necesario o seu consentimento, incluído no caso feminino. Así o deixaba por escrito a Igrexa no III Concilio de Toledo, do ano 589, no seu décimo canon: "que nadie impida el propósito de castidad en las viudas y doncellas; y si quisieren casarse, sea con quien ellas quisieren, sin que nadie pueda obligarlas contra su voluntad" (Flórez, en liña: 143). Porén, a desobediencia da muller castigábase na lei civil do Foro Xuzgo coa perda da herdanza e o repudio familiar (Novo, 2013: 53).

¹⁰⁶ Como docentes de secundaria, sabemos que é un erro habitual do alumnado nos exames pór que as cantigas de amigo teñen como un dos seus elementos identificadores a palabra *amigo* e as de amor a palabra *amor*. Entra no horizonte de expectativas.

¹⁰⁷ Algunhas e algúns especialistas teñen observado que, lonxe de existir un antagonismo entre as cantigas de amor e as de amigo, "conforman complementariedades" (Pena, 2013: 83; Brea, 2009: 17). Depende como se entenda esa forma de ser complementar. Se for no sentido que por exemplo considera Graça Videira Lopes (en liña: 5) de que son diferentes rexistros do poeta non contraditorios nin confrontados co

Axúdanos un pouquiño mellor a entendela a teorización que se desenvolve na cuarta das *Sete partidas* de Afonso X. Para tentaren diferenciar *amor* e *amizade* realizan varias disquisicións teóricas amparadas en Aristóteles, como a seguinte:

E puede ome auer amor a la cosa, e non aura amistad a ella; assi como auiene a los enamorados, que aman a las vegadas a las mugeres, que les quieren mal. E porende dixieron los Sabios, que amor vence todas las cosas: ca non tan solamente faze amar al ome a las quel aman, mas avn a las que le desaman. (López, ed., 1843-1844: II, 645)

A conclusión á cal se chega nas *Partidas* é interesante para tentarmos entender unha forma de xebrar tamén as cantigas: "E assi se prueua, que non es vna cosa amistad, e amor: porque amor puede venir de vna parte tan solamente, mas la amistad conuiene en todas guisas que venga de amos a dos" (López, ed., 1843-1844: II, 645).

Se atendermos a isto, a conclusión sería que as cantigas de amor son chamadas así porque non hai correspondencia por parte das mulleres e nas de amigo si existe esa correspondencia cara ao home, mesmo que aí o que pode haber é abandono por parte dese mesmo home...

As cantigas de amigo e as —digamos— cantigas de senhor representan dous xeitos diferentes de concibir o —digamos, porque dalgún xeito hai que dicilo— amor; dúas maneiras que non entenden na verdade de xéneros anatómicos, por máis que sigamos clasificándoas segundo se mova a "razon delas" ou a "razon deles", como na *Arte de trobar*.

Nunha conferencia recente, o psicanalista Manuel Fernández Blanco (2016) facía unha reflexión que nos parece moi oportuna parafrasear aquí. Explicaba que a diferenza fundamental na sexualidade non está na distinción por obxecto, como homosexualidade e heterosexualidade, senón entre o ter e a falta; entre o fetichismo que escolle un trazo do outro e a erotomanía que goza da posibilidade de ser suxeito da escolla do outro. "Yo no dudaría en colocar del lado femenino a quien goce del amor", concluíu Fernández Blanco (2016), sen dar por iso coa anatomía nin coas identidades de xénero.

xénero satírico, concordamos coa formulación. Se no entanto se quere presentar unha complementariedade erótica, unha ponte amorosa ('eu espero por ti, ti esperas por min'), non podemos máis que discrepar sobre unha conclusión que supón unha idealización do que, simplemente, non din os textos.

A conferencia deste prestixioso lacaniano versaba sobre o amor no século XXI, mais por un momento podía parecer un relatorio nun congreso sobre os cancioneros medievais. A división entre quen escolle un trazo de xeito fetichista e a de quen goza erotomaniacamente por ser a elixida é, con nitidez, a divisoria fundamental entre cantigas de amor e cantigas de amigo; ou o que é o mesmo, cantigas de ter e cantigas de falta.

3.2 A *fin'amor*: a heterosexualización do platonismo

O coñecemento sobre a sexualidade non é un coñecemento veterinario. Non chega con saber de anatomía ou bioloxía para saber por que amamos e desexamos, nin tampouco por que podemos deixar de amar ou desexar. Unha das razóns de existir da literatura, da construción ficcional, é xustamente tentar darlle palabras e sentido a aquilo que se resiste a telo. Porque, como non existe a bitácula do instinto que posúen os animais, énos necesario construír, inventar.

Mais non sempre en todas as culturas se lle carga o mesmo peso nin teñen as mesmas canles de expresión estes *non sequitur* humanos. O mellor exemplo é o do amor. Hoxe invade os diais de todas as radios, abruma nas carteleiras etc. Porén, se unha cidadá ou un cidadán da Gallaecia de hai dous mil anos puidese viaxar no tempo e ver este panorama, talvez botase as mans á cabeza e se preguntase: Por que tanta obsesión co amor, se o que hai que cantar son a épica, a guerra, a loita, as fazañas heroicas...?

Parece ser que todo isto comezou en Occitania hai máis de 900 anos. A finais do século XI foi elaborada toda unha ficción literaria que serviu para a educación sentimental da nobreza, nun discurso que ía a medio camiño entre o desexo corporal e a sublimación espiritual. Era a unión da luxuria e a continencia, "a love at once illicit and morally elevating, passionate and disciplined, humiliating and exalting, human and transcendent" (Newman, 1968: vii).

Esta situación non pode levarnos á falsa idea de que o amor non existía previamente, pois sería un caso de construtivismo extremo¹⁰⁸. O que aconteceu a partir dos trovadores

¹⁰⁸ Atribúese habitualmente a Denis de Rougemont (1982) ser o promotor desta idea, que habitualmente se caricaturiza en dúas frases: 'O amor non existiu sempre, é unha invención provenzal / francesa do século

provenzais foi que o amor pasou a se considerar o centro, a razón vital, e aliás cunha serie de parámetros moi definidos. Octavio Paz explícao diferenciando entre as obras literarias que evidencian unha filosofía ou un testemuño:

Pero a veces la reflexión sobre el amor se convierte en la ideología de una sociedad; entonces estamos frente a un modo de vida, un arte de vivir y morir. Ante una ética, una estética y una etiqueta: una cortesía, para emplear el término medieval.

La cortesía no está al alcance de todos: es un saber y una práctica. (Paz, 1993: 34-35)

Esta creación difúndese en poucas décadas por toda Europa, onde gaña o mecenato das principais cortes señoriais. Contemporaneamente chamámolo decote como *amor cortés*, despois de que así o bautizase Gaston Paris a finais do século XIX (Hult, 1996: 192-224)¹⁰⁹. No entanto, os trovadores occitanos preferían outras expresións como *fin'amor*, que sería máis equivalente á idea de 'amor fino', 'amor puro' etc.

Aínda que un dos seus elementos fundamentais sexa o enalzamento dunha muller por parte do namorado, non hai dúbida de que se trata dun xogo masculino (Duby, 1988), nunha sorte de 'todo para as mulleres, mais sen as mulleres'. É unha erótica anxelista¹¹⁰, que conduce a "uma exasperação passional e ao mesmo tempo a uma recusa da satisfação" (Eck, 1970: 70), que podía ser levada até un paroxismo absoluto do desexo ante o cal os amantes non deberían ceder. É, pois, "uma escolástica do amor infeliz" (Lacan, 1988: 182)¹¹¹.

O desexo prolóngose nesta doutrina polo puro desexo, sen procurar nunca a súa consumación. Isto supón un abismo que diferencia a *fin'amor* doutros discursos eróticos

XII'. Aínda que sexan tópicos e excesivos, eses asertos teñen o mérito de "reflejar con exactitud la aparición del amor como valor propio, capaz de entrar en conflicto con otros valores dentro de un sistema ideológico creador de una moral admitida como norma" (Flori, 2001: 241).

¹⁰⁹ Algúns investigadores son moi críticos coa noción de amor cortés, pois considéranla unha concepción contemporánea para ollar a Idade Media que pode entorpecer a verdadeira comprensión dos textos (Robertson, 1968; Cabana, 2011). Do noso punto de vista, iso acontece en ocasións coa literatura galego-portuguesa medieval, mais é certo que as etiquetas teñen os seus perigos mais tamén os seus beneficios para a transmisión do coñecemento.

¹¹⁰ Tomamos o significativo "erótica angelista" de Marcel Eck (1970), mais dámoslle un sentido diferente e tamén máis sinxelo que o que el propugna (Eck, 1970: 163-185, en especial p. 165). Para nós, anxelista quere dicir simplemente espiritualizado e asexuado.

¹¹¹ Martín de Riquer (1983: 92) observa que "la fin'amors puede aspirar a la unión física", mais contraditoriamente basea a súa conclusión non no que din os propios textos, senón nas *vidas e razós* dos trovadores e, nun argumento indefendíbel, sostén que negar esa posibilidade "significaría poner en duda la hombría de seis generaciones de poetas" (Riquer, 1983: 92).

que aspiran a aumentar o pracer, non a soñalo para así interferilo:

On the level of sexuality, courtly love could only be an bring it to a conclusion. It differed from the erotic arts whose object was consisted of a codified practice of coitus which allowed one to gain knowledge of the cosmos and to discover the harmony between microcosm and macrocosm. (Jacquart / Thomasset, 1988: 94)

No inicio occitánico, trataríase non só de elaborar poeticamente as barreiras para o encontro, senón tamén de expolas como un triángulo adúltero: o namorado, a esposa infiel e o esposo que olla. A este último, nos termos de propiedade, ofrécéselle unha especie de homenaxe indirecta. O propio señor entraría nese xogo, compracido, de modo que se fecharía o triángulo simbólico¹¹².

Un elemento moi importante, do que algo se espreita no parágrafo anterior mais que decote se deixa de lado no repaso a este concepto, é que se trata da heterosexualización de ideas platónicas sobre o amor. Lembremos así mesmo que para Platón o amor só é aceptábel na súa definición ideal, que sería consecuencia do coñecemento. Este movemento cara á beleza pura oporíase ao amor carnal¹¹³.

René Nelli, un dos grandes especialistas no tema, xa indicou que a primeira e máis decisiva transformación que se producira a través da erótica provenzal fora a transferencia dos "valeurs de l'homosexualité —ou de l'amitié antique idéalisée— celles, si l'on veut, du platonimes 'masculin' à l'amour intersexuel" (Nelli, 1974: II, 355), ou sexa, a pasaxe da idealización do amor entre dous homes á idealización do amor heterosexual¹¹⁴.

¹¹² Denis de Rougemont (1982) pregúntase tamén con ironía que sería destas literaturas sen o adulterio que lles deu primeira materia para os soños.

Poucas composicións do trobadorismo galego falan dunha muller casada. A máis explícita é a —cando menos en aparencia, se o equívoco non nos confunde— cantiga de amor de Airas Engeitado "A ren que mi a mí máis valer" (B 972, V 559), que contén estes versos (vv. 19-24):

O meu serviço non mi val,
cuid'eu nunca mi ben fara;
mais dig'a seu marido
que a non garde de min ja,
ca será i falido,
se mi a tener guardada.

¹¹³ O concepto *amor platónico* foi unha fabricación xa no século XV de Marsilio Ficino. É bastante importante que o elaborase baseándose na súa relación sentimental profunda con outro home, Giovanni Cavalcanti (cfr. Ficino, 1994). En calquera caso, aínda non triunfara a noción actual do amor platónico como 'amor imposible ou non correspondido', que non era a filosofía que expuxo o home que lle dá nome.

¹¹⁴ Esta cuestión non a entende Darío Xohán Cabana (2011: 59-60), que confunde por un momento esta

O trobadorismo supón tal novidade no protagonismo que van pasar a ter as relacións heterosexuais, que tamén cando Octavio Paz quere marcar os seus elementos identificativos e nos cales supoñen unha mudanza a respecto do anterior: "Tres notas de la poesía provenzal: la mayor parte de los poemas tiene por tema el amor; este amor es entre hombre y mujer; los poemas están escritos en lengua vulgar" (Paz, 1993: 77).

Así, no amor cortés traspásanse para as relacións idealizadas home-muller unhas fórmulas antes en funcionamento para as relacións home-home:

As amizades viris (não homossexuais) à base de estima recíproca e de fidelidade à fé jurada, assim como uma certa tradição pederástica requintada, originária da Antiguidade grega, possuíam qualidades que não eram habituais nessa época no amor intersexual, em que a condição da mulher era ainda muito modesta. (Eck, 1970: 71)

É rechamante que este aspecto tan dificilmente discutíbel se descoide totalmente nos manuais de literatura á hora de explicar a orixe da noción *cortés* do *amor* e a propia orixe do trobadorismo. Non resulta comprensíbel que algúns traballos especializados que se centran nese tema, á hora de indicaren a probábel influencia árabe, deixan totalmente de lado esta cuestión. Un elemento que parece importante para dito proceso foi unha certa depuración da misoxinia e a posta en valor das cualidades da dama, de xeito que se "alcanzó a reconocer en ella virtudes que hasta entonces los caballeros sólo habían admitido en la relación de 'amistad' con el compañero o compañeros de armas" (García Peinado / Monferrer Sala, 1998: 83).

Esta colocación da muller nun lugar sublimado significou tamén a súa delimitación como inaccesíbel, illada, despersonalizada:

O objeto, nomeadamente aquí o objeto feminino, se introduz pela porta mui singular da privação, da inacessibilidade. Qualquer que seja a posição social daquele que funciona nesse registro (...), a

explicación que teñen realizado grandes especialistas na materia cunha suposta pretensión de interpretar como homosexuais textos que son indiscutíbelmente escritos en masculino cara a unha dama. Cabana responde moi agresivamente a esta afirmación de Robèrt Lafont: "la première forme de l'amour courtois est l'amour chevaleresque, dont je crois prouvé, pour ma part, qu'il est la féminisation du lien homosexuel qui cimente, depuis ses origines dans la coutume germanique, la société militaire, et qu'il n'abolit d'ailleurs pas" (cit. in Cabana, 2011: 59, n. 80). Nas palabras do recoñecido provenzalista non hai argumentos para dicir que "despois de sete ou oito séculos xa virá un crítico de palleiro dobrado de psicanalista pra poñer as cousas no seu sitio e clarear que o que realmente desexaba era deitarse co seu coronel ou cun escuadrón de cabalaría" (Cabana, 2011: 59, n. 80).

inaccessibilidade do obxecto é aí colocada desde o inicio.

Não há possibilidade de cantar a Dama, em sua posição poética, sem o pressuposto de uma barreira que a cerque e a isole. (Lacan, 1988: 185)

En termos históricos, coincide hoxe en que a creación do código da *fin'amor*, provén da pequena nobreza (Duby, 1981: 241-312 e 1999; Köhler, 1976). Así, serían todos os cavaleiros non primoxénitos, forzosamente solteiros e sen independencia económica quen elaboran un "ritual que viña sublimar literariamente as dificultades e frustracións perante un moi dificultoso acceso á muller por parte deste grupo social" (Pena, 2013: 76).

Segundo esta análise histórico-sociolóxica, aqueles que vían impedido o encontro amoroso son os que elaboran unha retórica segundo a cal hai unha "aristocracia de espírito", profunda e determinante, que é a que fai que exista esa concepción tan elevada dun amor inalcanzábel. Dito noutras palabras, os que só se poden contentar con ver como os seus irmáns maiores casan, xustifican a falta de unión en termos espirituais.

O esquema desta explicación sociolóxica ten porén importantes detractores, como Arnaud de la Croix (2003), que recorda algo tan evidente como que quen compón moitas veces eses cantares na Provenza é o propio señor feudal e non os segundóns. O mellor exemplo é xa o primeiro dos coñecidos, Guilhèm IX. Ademais, se formos aos casos concretos do trobadorismo galego veremos que esta poesía

difícilmente poderá ser encarada como mero reflexo ideolóxico e artístico de grupos socialmente marginalizados de cavaleiros sem fortuna — aínda que, como é evidente, encontremos igualmente entre os seus produtores moitos cavaleiros da pequena nobreza, bastardos, fillos segundos e vilãos —os jograis—, sem esquecer os clérigos, bem entendido. (Lopes, en liña: 23)

Hai algúns investigadores, como António Resende de Oliveira (2001: 146-147) que achán que este esquema no entanto si sería aplicábel ao contexto dos reinos galego e portugués. Nunha expresión pouco afortunada, Oliveira sinala que "a muller era un problema" porque "o acceso a ela fora condicionado pola progresiva restrición das alianças matrimoniais", o cal obrigou os nobres a se afirmaren "culturalmente, quer perante o meio clerical quer perante o meio popular, forjando os instrumentos da súa autonomización cultural" (Oliveira, 2001: 146-147). Para xustificar esta idea observa as análises de varios historiadores portugueses que conclúen que desde o século XIII até a

primeira metade do XIV houbo un aumento progresivo do celibato (Mattoso, 1981: 353-369; 2004: 13-42; Mattoso e Sousa, 1997: 160-161; Pizarro, 1999: 488-590). Seguindo nesa liña, Oliveira (2001) considera que moitos dos autores que aclimatarían ou implantarían o trobadorismo galego si serían fillos segundos de familias da pequena nobreza galega e do norte portugués, que constuirían un mundo ficcional en que non verían vedados os seus encontros amorosos.

Estes trazos históricos e sociais parecen moi suxerentes, mais talvez pequen de ser demasiado esquemáticos. Xosé Ramón Pena releu as fontes históricas en que se basea Oliveira e concluíu:

[S]ucedede, en realidade, que as contribucións ás cales acode o profesor Oliveira na procura de elementos que alicercen o seu razoar ou ben concernen —no caso dos investigadores portugueses — a unha etapa histórica posterior á que realmente interesa ou xa, no caso da historiografía galega, amosan, polo contrario, certezas moi diferentes. (Pena, 2013: 78)

Así, por exemplo José Mattoso (1997: 160-161) constata que a inferiorización social das liñas nobiliarias colaterais se produciría na segunda metade do século XIII, o cal nos sitúa co trobadorismo xa en andamento desde había décadas. Ademais, tamén matiza que a esta regra se lle coñecen "muitas excepcións". Pola súa banda, José Augusto de Sotto Mayor Pizarro (1997) na verdade céntrase nas estratexias liñaxísticas durante o reinado de Don Denis, o cal nos sitúa no último cuarto do XIII e no primeiro do XIV. Á vista de todo isto, non podemos máis que concordar coa conclusión de Xosé Ramón Pena:

Por tanto, devén evidente que aquela relación debuxada por Resende de Oliveira tan só se pode documentar realmente no contorno do reino de Portugal cara á segunda metade do século XIII, mais nunca cunha efectividade anterior a esa datación. (Pena, 2013: 78)

Ou sexa, que non é válida para o noso trobadorismo a teoría do reflexo artístico do fenómeno social dos segundóns.

Se nos adentrarmos un bocado máis no caso concreto da Galiza, os historiadores María Carmen Pallares e Ermelindo Portela ofrecen unha visión histórico-sociolóxica diferente que axudaría a explicar a presenza diferente da muller amada, con respecto á Provenza. Neste reino, no século XIII,

o mercado de mulleres con fortuna debía ser moito máis amplo, moi posiblemente tanto como o

dos homes. Xa que logo, as posibilidades dos mozos para atopar esposa debían ser considerablemente maiores. O modelo proposto nas cantigas de amor, en que o obxecto central non é exclusivamente a muller casada, parece responder a esta realidade anterior ás liñaxes. (Pallares / Portela, 2007b: 120)

Vemos, pois, que é necesario evitar facer un socioloxismo demasiado esquemático, ecuacional, como se a realidade histórica respondese de forma directa e mecánica ás manifestacións artísticas e literarias, máxime cando estamos a falar dun terreo como o do amor e a sexualidade, que vive modulacións temporais e espaciais, mais que tamén se sustenta en pulsións e elementos que non admiten modulación.

3.2 Do amor como ideal á degradación masculina da vida amorosa

No caso dos dous principais xéneros amatorios xa se teñen observado en diferentes ocasións os seus campos semánticos eróticos. Así, as de amigo terían cinco eixos: o panexírico da propia beleza e da excelencia poética do amado¹¹⁵, o amor insatisfeito, a concordia de amor, a prohibición e, por último, a paisaxe a través da cal se pode tecer unha importante rede simbólica (Tavani, 1991: 146-147). Mentres, as de amor caracterizaríanse en especial pola louvanza da dama e o amor do poeta, e nun segundo lugar pola reserva da dama e a coita por non ser correspondido (Tavani, 1991: 108). Como xa indicamos, para darmos cunha *ars amandi* completa do trobadorismo galego non chega con sumar ambas, é necesario ter en conta o conxunto do corpus, incluídos os escarnios e maldizeres.

A idea principal que subxace no espectáculo trobadórico, que o ergue e converte en fenómeno nobre merecente de ser escrito e copiado, é a noción suprema do *amor*. Reparemos que se nos informa sobre iso nesta cantiga de amigo sen amigo a quen apelar, autoría de Joan Garcia de Guilhade (B 768, V 370):

Ai amigas, perdud'han conhocer
quantos trobadores eno reino son
de Portugal: ja non han coraçon
de dizer ben que soian dizer

¹¹⁵ Non é difícil observar que nese enxalzar a beleza da dama e do bo facer do poeta só hai un autopanexírico do propio autor.

[de nós], e sol non falan en amor,
e al fazen, de que m'ar é peor:
non queren ja loar bon parecer.

Eles, amigas, perderon sabor
de nos veeren; ar direi-vos al:
os trobadores ja van pera mal;
non ha i tal que ja sérvia senhor,
nen sol [que] trobe por ña molher;
maldita sej'a que nunca disser
a quen non troba que é trobador!

Mais, amigas, conselho ha d'haver
dona que prez e parecer amar:
atender temp[o] e non se queixar
e leixar ja avol tempo perder;
ca ben cuid'eu que cedo verra alguen
que se paga da que parece ben
e veeredes ced'amor valer.

E os que ja desamparados son
de nos servir, sabud'é quaes son:
leixe-os Deus maa morte prender!

Levemos a lóxica destes versos a serio. Vemos neles que o compositor fala desde a consciencia dunha idade anterior á súa coetánea en que o trobadorismo tería máis forza (“que soian dizer”, v. 4). Datamos este compositor na corte de Afonso X, na segunda metade do século XIII, polo que non nos cabe dúbidas de que houbo tempo anterior, nese caso non só hipotético, pois del si nos chegaron textos.

Tamén é do maior interese para o obxectivo último desta tese que nos diga a voz que pon a falar Garcia de Guilhade que os cantores —varóns, pois— perderon o seu interese polas mulleres. Non sinala que sexa porque pasasen ese interese cara aos homes, algo que sería só unha lectura conxectural e, abofé, forzada. O relevante é que contempla o amor heterosexual como un ideal que, ao decaer, leva consigo tamén algo da civilización, aínda que manteña a esperanza nun futuro inminente en que a situación mude (v. 19). Aí está o primeiro trazo a salientarmos do trobadorismo galego: o amor como ideal de civilización e como razón vital persoal.

Mais o significativo *amor*, que aquí ten un transparente significado para as relacións intersexuais, tamén se manifesta para dar valor á homosociabilidade: ás relacións

profundas de carácter afectivo ou espiritual entre dous homes. Verémolo máis adiante na cantiga [82], de Pero da Ponte, que aborda os reveses da amizade masculina traizoada. Reparemos na súa primeira cobra e nos significantes *amor*, *amigo* e *desamor* que nela se utilizan:

Mentre m'agora d'al non digo [nada]
 dun meu amigo vos quero dizer:
 amor sen prol é palabra doada;
 de tal amor non hei eu que fazer,
 nen outrossi hei eu por que temer
 o desamor, que non mi ha nuzir nada.

Tamén voltaremos máis adiante sobre as *Sete partidas* afonsinas. Veremos nelas como supoñen un punto de inflexión na condena da sodomía en toda Europa porén como, ao mesmo tempo, alicerzan un canto ás relacións afectivas profundas entre homes: "Amistad es cosa que ayunta mucho la volu[n]tad a los omes, para amarse mucho. Ca segund dixeron los Sabios antiguos, el verdadero amor pasa todos los debdos" (López, ed., 1843-1844: II, 645). Con estas palabras é como se comeza a explicar nese título da Cuarta Partida que leva por nome "Del debdo que han los omes entre si, por razon de amistad" (López, ed., 1843-1844: II, 645). Isto é, que a "amistad" dos "omes entre si" significa "verdadero amor".

Outro elemento fundamental no trobadorismo galego son as barreiras para que o amor triúne. Eses límites son transparentes nas ausencias dos *amigos*, na profunda distancia con cada *mia senhor*, no despeito de moitos escarnios de amor e sátiras de vario tipo... Visto así, os versos medievais axúdannos a entender a conclusión de Sigmund Freud (1992: 181-182) de que a pulsión sexual é, por moi paradoxal que semelle, desfavorábel ao logro da súa plena satisfacción¹¹⁶. Esa insatisfacción é fonte para a creación cultural por medio da sublimación:

¹¹⁶ O ilustre vienés ofrece dúas hipóteses para esa situación que observou na clínica. A primeira, que "a consecuencia de la acometida de la elección de objeto en dos tiempos separados por la interposición de la barrera del incesto, el objeto definitivo de la pulsión sexual ya no es nunca el originario, sino sólo un subrogado de este" (Freud, 1992: 182), subrogado por "una serie interminable de objetos sustitutos, de los cuales, empero, ninguno satisface plenamente" (Freud, 1992: 182). A segunda das hipóteses —que non é contradictoria coa primeira— é que a pulsión sexual ten moitos compoñentes que non poden "ser acogidos en su conformación ulterior, sino que deben ser sofocados antes o recibir otro empleo" (Freud, 1992: 182), entre as que cita como exemplos as pulsións coprófilas, sádicas etc.

Es fácil comprobar que el valor psíquico de la necesidad de amor se hunde tan pronto como se le vuelve holgado satisfacerse. Hace falta un obstáculo para pulsionar a la libido hacia lo alto, y donde las resistencias naturales a la satisfacción no bastaron, los hombres de todos los tiempos interpusieron unas resistencias convencionales al goce del amor. (Freud, 1992: 181)

Estariamos por tanto a falar da simbolización dun aspecto estrutural do ser humano sobre a imposibilidade de acceder a un gozo completo. É mesmo moi evidente que as cantigas, nese aspecto, non son complementares, por máis que se faga o esforzo de unir unhas con outras para procurar unha narratividade e mesmo que ese relato de conxunto poida funcionar e supor pracer estético. O sensentido sempre acaba por abrollar, e parece que nelas ecoa Jacques Lacan a nos recordar que, simplemente, "il n'y a pas de rapport sexuel" (Lacan, 2006: 67), non existe proporción sexual, non existe relación sexual¹¹⁷. De feito, un dos maiores logros do espectáculo trobadoresco é darlle voz a esta imposibilidade, coa colocación dos impedimentos soñados para explicar dalgún xeito unha páxina en branco do discurso, un elemento estrutural da nosa psique. Non fai falta, pois, pensar nos fillos solteiros da pequena nobreza, xa que as barreiras e as incompletudes non deixan ninguén libre.

Lacan explicaba con humor o proceder en concreto no amor cortés:

É uma maneira verdadeiramente refinada de suprir a ausência de relação sexual, fingindo que somos nós que lhe pomos obstáculo. É verdadeiramente a coisa mais formidável que jamais se tentou. Mas como denunciar seu fingimento?

Em vez de ficar aí boiando no paradoxo de o amor cortês ter aparecido na época feudal, os materialistas deveriam ver nele uma ocasião magnífica de mostrar, ao contrário, como ele se enraíza no discurso da fieldade, da fidelidade à pessoa. Em último termo, a pessoa, é sempre o discurso do Senhor, do Mestre. O amor cortês é, para o homem, cuja dama era inteiramente, no sentido mais servil, a sujeita, a única maneira de se sair com elegância da ausência da relação sexual. (Lacan, 1996: 95)

Lacan diríxenos desde aí até a fidelidade, que é outro elemento axial no trobadorismo e que, en termos sociohistóricos, é fácil constatar que se trata tamén dun dos alicerces das sociedades feudais. Para comezar, a fidelidade duns señores a outros, mesmo coa

¹¹⁷ *Proporción e relación* son as dúas traducións posíbeis do termo francés *rapport*, e achegan diferentes matices da sentenza lacaniana.

celebración dos coñecidos rituais de homenaxe que confirmen estes vínculos. Nesta concepción, o papel asignado ás mulleres na nobreza é o de seren as garantas da continuación das dinastías ou liñaxes que se configuran e, como tales, un elemento de propiedade masculina. Cómpre que a descendencia sexa lexítima, para iso a muller debe cumprir o mandato neotestamentario do matrimonio indisolúbel¹¹⁸, mesmo cando ao marido se lle poidan recoñecer amantes diversas¹¹⁹. Que os señores repitan versos en que digan que a muller debe ser só para un home serve tamén para escorrentar ese temor, mais enunciando unha regra que eles non teñen ningún interese en seguir.

Con todo, aínda que exista ese aspecto sociohistórico de que o principal rol das mulleres na nobreza sexa o de pariren os fillos que herdarán nomes (Le Goff / Schmitt, eds., 1999: 629) e bens, non pode sernos indiferente o feito de que no trobadorismo galego se diferencia con contundencia entre o papel de nai e o de amante¹²⁰.

A norma xeral nas cantigas de amigo ou de amor é a exhibición dun apaixonamento

¹¹⁸ A idea da fidelidade sexual gañara terreo cos estoicos a partir do século I, aínda que despois cobraría forza grazas ao Cristianismo. O amor cortés é o amor fóra da lóxica do matrimonio, mais non fóra dunha lóxica de fidelidade. E, en termos históricos, é moi importante pormos en relación o concepto de fidelidade co novo sentido institucionalizado que pasa a ter o sacramento matrimonial, que a Igrexa institúe a partir do século XII.

Durante o Imperio Romano, o *matrimonium* supuña un feito de carácter social que tiña tamén consecuencias de dereito, mais non era propiamente un acto xurídico (Foucault, 1994: 85-88). O dereito romano indicaba que existiría esa unión institucionalizada cando se manifestase a vontade de formar parella estábel, onde ambas as persoas debían consentir (ou o seu *paterfamilias*) e ter a capacidade para casaren: chegaren á puberdade e non seren persoas escravas, homes castrados etc. (Poly, 2003: 24-25; Novo, 2013: 13-29; Cantarella, 1991; Fernández Barreiro e Paricio, 1991; Souto Paz, 1993; Puccini-Delvey, 2007). A morte, a perda da cidadanía de un dos cónxuxes ou simplemente o divorcio supuñan a disolución do *matrimonium*.

As primeiras tres centurias do cristianismo supuxeron só unha continuidade do *matrimonium* romano. Nasas alturas, "[l]as intervenciones de la Iglesia se dirigen a los aspectos religiosos o morales del matrimonio, sin cuestionar la configuración jurídica del matrimonio romano. La monogamia, la indisolubilidad o ciertas prohibiciones para contraer matrimonio con paganos se desenvuelven en el ámbito de las recomendaciones morales, sin traspasar al campo de lo jurídico" (Souto Paz, 1993: 357).

¹¹⁹ Un bo exemplo dánolo un dos nosos grandes trobadores, Don Denis, quen, ademais da súa descendencia lexítima con Isabel de Aragón, tivo sete fillos naturais recoñecidos de varias parellas. Entre eses fillos está Don Pedro, Conde de Barcelos, un dos nomes fundamentais do solpor do noso trobadorismo, ou do solpor dos testemuños do noso trobadorismo.

A unha das súas últimas amantes, Branca Lourenço de Valadares, tía por parte de nai de Inés de Castro, Don Denis dooulle a vila de Mirandela nun escrito de 1301 en que declaraba: "E esto vos faço por compra do vosso corpo" (cit. in Alves, 2000: IV, 443).

¹²⁰ Un pequeno ciclo que se aproximaría sería o das amas. É certo que se trata dun obxecto sexual diverxente na arte trobadórica, mais en calquera caso son mulleres que se encargan da crianza de fillas e fillos doutras persoas.

que se enraiza na fidelidade. Por unha banda, o amado que serve en exclusividade a súa senhor mesmo a pesar dos sufrimentos; pola outra, a moza que os trobadores poñen a cantar di que espera virtuosamente por ese amigo que non dá chegado. Nas sátiras, esta idea pode aparecer en negativo, tanto por adulterios como polo despeito; porén, a verdade é que na maioría dos casos non se trata dunha idea que teña moito peso nesas composicións.

No que se semellan os tres grandes xéneros é en que a fidelidade só raramente se formula en trazos dunha persoa concreta. A lealdade semella que é máis ben ás propias condicións de amor e non a quen as poida corporizar continxentemente en cada momento. E mesmo acontece nalgúns exemplos que a concreción desa persoa amada se acaba resolvendo nunha nova declaración de fidelidade ás condicións de amor particulares. Así o vemos por exemplo nunha cantiga que se "infiltrou" no cancionero de Ajuda, na cal Rui Queimado di que ama moitísimo a súa senhor e que, dado que non pode estar con ela, faralle "serviço sempre" ás outras mulleres, "a quantas donas vejo" ("Por mia senhor fremosa quer'eu ben", A 136, B 257; vv. 2 e 6). Todas as que ve, unha por unha, en servizo a aquela que non pode ver. Magnífica explicación da metonimia do obxecto erótico intercambiábel do lado masculino (Fernández Blanco, 2012: 521). É un convivio da adoración coa utilización, nadas ambas do mesmo: a non igualdade, a non consideración do humano equivalente (Virxe María / Evas pecadoras e causantes dos males dos varóns...).

A fidelidade temos de vincular con outro ideal da época: a castidade. Reparemos en que o cristianismo chegou a promovela de tal xeito que mesmo puxo como exemplos de vida o dos matrimonios heterosexuais castos:

El extremo de perfección se logra cuando la pareja no consuma el matrimonio y decide observar la castidad a ultranza, como acontece en la leyenda de los santos Injurioso y Escolástica, recogida por Gregorio de Tours en su Historia Francorum (...); el motivo es también de importancia primordial en la leyenda de san Paulino de Nola (353-431) y su mujer Terasia, y en la de San Eduardo, rey de Inglaterra, y santa Edita, que a menudo se presentan como hermanos porque, aunque casados, vivieron como tales. (Gómez Moreno, 2008: 178)

Achamos tamén un exemplo na "Vida do Cativo Monge Confesso", tradución feita en Portugal no século XV dun probábel texto latino de finais do IV. Alí, cóntase que o coñecido como san Xerome non quería casar, a pesar da enfática petición da súa familia, mais que nun momento en que o fixeron preso o obrigaron a deitarse cunha muller. Non era un castigo, aínda que el o recibise como tal ("eu era cristião e non quería molher"), senón como premio polo bo traballo que estaba a facer. Isto suponlle moitas dúbidas ao monxe, que acaba resolvendo por se namorar dela. Cal é a promesa que tanto o conquista? Efectivamente, un amor casto: "Have-me por molher de castidade. E salvar-m'has a culpa da alma e da carne" (Sobral, 2014)¹²¹

A castidade no trobadorismo galego aparece modulada coa idea semántica da fidelidade, non como algo para manter de por vida, salvo que a muller se emparede nun convento. Unha clara mostra desta conxunción de elementos vémolos na cantiga de Santa María CXXXII, na cal "un crerigo fermoso" mantiña a súa "virgidade", mais obrígano a casar os seus parentes. Isto leva a que se lle apareza en soños a Virxe, nunha actitude de amante despeitada:

Non es tu o que dizias
que mi mais que al amavas
e que me noites e dias
mui de grado saudavas?
Por que outra fillar yas
amiga e desdennavas
a mi, que amor ti avia? (...)

Demais saudar-me vées
pois que te de mi partiste;
en todo torto me tées,
di, e porqué me mentiste?
Preçaste mais los seus bées
ca os meus? Porqué feziste,
sandeu, tan grand'ousadia?
(Mettmann, ed., 1988: 95)

Como ten observado Rip Cohen (2012), esta parece a declaración dunha moza abandonada, mesmo con algúns tons semellantes ás cantigas de amigo (as diferenzas estarían, alén dunha forma moi diferente, no uso de *tu*, cando as amigas dos textos

¹²¹ Editamos de acordo cos criterios sinalados na introdución desta tese a edición semidiplomática que se ofrece no Corpus de Textos Antigos (Sobral, 2014).

profanos usan vos). Mais non é unha ex-amante a que aquí fala. O servizo amoroso non correspondido consistía na mesma inexistencia de satisfacción sexual. Fidelidade amorosa sería castidade. Abstinencia absoluta. Nas "noites e días".

Non resulta estraño que, posto que "a nosa lírica analiza ata o esgotamento os estados de ánimo e a psicoloxía do namorado non correspondido" (Tato, 1996b: 71), un dos seus elementos centrais, que acaba por caracterizar o xénero de amor mais que non é alleo a outras das grandes tipoloxías, sexa o do padecemento por causa da paixón.

No mundo occitánico, o amor podía ser en ocasións puntuais fonte de dor, mais en xeral este afecto caracterizábase polo *joi*, o gozo. Inclusive nesas composicións en que causaba padecemento, "na maioría das veces, a dor é facilmente soportable en Provenza porque, froito do amor, é un mal agradable" (Fidalgo, 2005: 282).

Elvira Fidalgo propón que a pasaxe do *joi* á *coita* se produciría nun segundo tempo do espectáculo trobadoresco, que sería o que ligaría o final das escolas provenzais co comezo das galegas até facer, nestas últimas, do padecemento o tópico por excelencia:

Estes motivos da tristura e a dor provocados polo amor vanse facendo cada vez menos raros no corpus trobadoresco provenzal, ata o punto de que algúns trobadores das últimas xeracións da escola parecen ser máis proclives ao sufrimento amoroso que os da primeira época, e cansós como Los mals d'Amor ai eu ben totz apres de Perdigón, activo entre 1195 e 1220, en pouco se diferencian das máis tópicas cantigas de amor galego-portuguesas, xa que tamén o namorado provenzal sofre porque ama sen ser correspondido, ata o punto de preferir a morte á vida. (Fidalgo, 2005: 283)

Penso que a proposta é moi interesante, mais non lle dá suficiente entidade ao feito de que o camiño de Santiago sexa de ida e volta e que, por tanto, as influencias tamén o puideron ser. Máxime nun momento en que, por exemplo, había contactos recoñecidos de trobadores en occitano con nobres do reino de Galiza. Se páxinas atrás concluímos que existe trobadorismo en galego cando menos desde a década de 70 do século XII, por que non ía influír a modulación amorosa da *coita* nas escolas provenzais? Ambas as hipóteses deben ficar abertas.

É moi interesante a seguinte composición de Pedr'Amigo de Sevilha. Comeza presentándose como unha persoa singular no mundo, porque el é a persoa que máis

sofre, aínda que coñece o motivo dese padecemento e inclusive o remedio. Na segunda cobra explica que sabe que hai homes que falan do tópico da morte de amor, mais reitera o refrán: el non sofrería por amor se a muller que ama lle fixese caso.

Coitado vivo máis de quantos son
no mund', amigos, e perç'o meu sén
por ùa dona que quero gran ben;
mais pero sei eno meu coraçon
*que non haveria coita d'amor,
se esta dona fosse mia senhor.*

Mais esta dona nunca quis que seu
fosse, mais dizen aquestes que han
senhores, que logo xi morrerán
por elas, mais de min ja ben sei eu
*que non haveria coita d'amor,
se esta dona fosse mia senhor.*

Mais non o éste, pois quis Deus assi
que por seu nunca me quis receber,
se, meus amigos, podess'eu pøer
que fosse seu, sei ja mui ben per min
*que non haveria coita d'amor,
se esta dona fosse mia senhor.*

O remedio, como vemos, semella inalcanzábel. Constrúe en palabras a barreira.

O padecemento tamén aparece tematizado nas cantigas de amigo. Elas quéixanse da ausencia ou da insuficiencia dos xestos de amor. Isto último pode revestirse de auténtica pulsión de morte proxectada cara ao obxecto, por exemplo nesta cantiga de Joan Garcia de Guilhade (B 754, V 357):

Cada que ven o meu amig'aqui,
diz-m', ai amigas! que perd'o [seu] sén
por mí, e diz que morre por meu ben;
mais eu ben cuido que non ést'assi;
*ca nunca lh'eu vejo morte prender,
nen o ar vejo nunca ensandecer.*

El chora muito e filha-s'a jurar
que é sandeu e quer-me fazer fiz
que por mí marr', e, pois morrer non quis,
mui ben sei eu que ha ele vagar:
*ca nunca lh'eu vejo morte prender,
nen o ar vejo nunca ensandecer.*

Ora vejamos o que nos dirá,
pois veer viv'e pois sandeu non for!

Ar direi-lh'eu: "Non morrestes d'amor!"
Mais ben se quite de meu preito ja:
ca nunca lh'eu vejo morte prender,
nen o ar vejo nunca ensandecer.

E ja mais nunca mi fará creer
que por mí morre, ergo se morrer.

A propia existencia das cantigas de amigo é un dos grandes núcleos temáticos, e eróticos, que fan específico o trobadorismo galego, con algúns trazos moi importantes de diferenza cualitativa e cuantitativa a respecto doutras líricas europeas. Para comezar, porque no trobadorismo galego é onde se recollen a maior cantidade de cantigas cultas postas en voz feminina de toda a Europa premoderna (Cohen, 2003: 31). Xa sabemos que é unha enunciación "por poderes" (Tavani, 2003: 10), que encobre sobre todo un discurso masculino narcisista, mais o caso é que o narcisismo masculino doutras tradicións poéticas non consolidou unha liña lírica canónica en que falasen as mulleres. E, unha vez que se quixo escribir en modo feminino, púxose voz tamén aos seus desexos e ás súas insatisfaccións, tanto nas composicións de amigo como nas sátiras. Nesta perspectiva podería ter peso unha certa codificación literaria dunha tradición oral-musical de moi vella raigame, que en maior ou menor grao puido levar a estes exercicios de ventriloquía:

And whose sexuality is it, the girl's or the poet's? Or is it the sexuality of the tradition itself? And if so, was that tradition rooted in native female-voiced song, as has ben argued since Henry R. Lang (...), or was it basically male as some would have it? (Cohen, 2012b: 32)

Un texto que sobresaie neste conxunto é a cantiga "Luzia Sanchez, jazedes en gran falha" (V 1017), de Joan Soarez Coelho, na cal un suxeito poético masculino responde ás recriminacións que recibiría desta muller por non lle dar pracer, desde unha lóxica falocéntrica. El asegura que desexa a Luzia Sanchez, mais que non pode facer máis porque é impotente ("de pran, semelha máis morta ca viva, / e se lh'ardess'a casa, non s'ergueria", vv. 15-16).

A visión degradada do sexo, quer do campo masculino quer –moito máis– do campo feminino, é un trazo fundamental dos maldizeres. A complementariedade narcisista da visión varonil do erotismo está aí entre as cantigas de amor e as Cantigas de Santa María fronte ás sátiras elaboradas con repertorios misóxinos.

Na lectura que se facía da Biblia, Eva era a causante do pecado e da condena de Adán¹²². A contraposición constante coa Ave María, "nai e esposa de Deus", como se recorda nas Cantigas afonsinas (cfr. Archival, 2001: 238-244), só serve para observar unha muller estilizada espiritualmente até acadar moitas veces —xa vimos que non sempre— auténticas cotas de deshumanización. As mulleres enunciadas na perspectiva masculina só se podían ver no grao da depravación ou no grao do inalcanzábel.

Freud explicou nun artigo de 1912 que esta dualidade, que el comprobou tanto na súa práctica clínica como nas tradicións literarias, era unha característica erótica dos homes¹²³. Por unha banda, a *Überschätzung* (Freud, 1992: 175), a sobreestimación do obxecto amado, que leva á frustración ante aquilo que recorde a el; pola outra, a condición necesaria de degradar o obxecto para que sexa posíbel a satisfacción plena:

[C]asi siempre el hombre se siente limitado en su quehacer sexual por el respeto a la mujer, y sólo desarrolla su potencia plena cuando está frente a un objeto sexual degradado, lo que de nuevo tiene por fundamento, entre otros la circunstancia de que en sus metas sexuales entran componentes perversos que no osa satisfacer en la mujer respetada. (Freud, 1992: 179)

Comprendemos así que a disxuntiva é tan só unha disxuntiva aparental e masculina¹²⁴. Obedecen á mesma lóxica, non son opostas en absoluto, a sobreestimación e a degradación das mulleres que vemos no conxunto dos cancioneros galegos.

Unha cuestión importante, e que talvez sexa un dos restos da retórica amatoria intermasculina previa, é que para colocar a muller como obxecto dunha filosofía erótica que a enalce, non só se debe deshumanizar, senón que no mesmo proceso se debe masculinizar. Unha mudanza moi profunda foi a inversión poética das posicións muller / home, como manifesta Octavio Paz, quen segue nesta reflexión a René Nelli:

En la España musulmana los emires y los grandes señores se habían declarado sirvientes y esclavos

¹²² O mesmo episodio da Xénese podería ter moitas outras interpretacións, non podemos caer na trampa de pensar que se trata dun texto unívoco e que a súa escolla relixiosa foi a desencadeante dun certo clima político-social. Por exemplo, Eva é a primeira en facer uso da linguaxe e é a primeira en reflexionar...

¹²³ Freud, valente como tantas veces fronte ao puritanismo, sustenta a tese "de que la impotencia psíquica está mucho más difundida de lo que se cree, y que cierta medida de esa conducta caracteriza de hecho la vida amorosa del hombre de cultura." (Freud, 1992: 178)

¹²⁴ Lacan explicaba que os homes non poden *dicir* as mulleres, e como non poden *dicilas*, botan man da calumnia (Lacan, 1996: 114-115); no orixinal francés: "on la dit-femme, on la diffâme". De aí virían tamén a inxuria e o maltrato.

de sus amadas. Los poetas provenzales adoptan la costumbre árabe, invierten la relación tradicional de los sexos, llaman a la dama su señora y se confiesan sus sirvientes. (...) Siguiendo el uso de los poetas de Al Andalus, que llamaban a sus amadas *sayyidí* (mi señor) y *mawlanga* (mi dueño), los provenzales llamaron a sus damas *midons* (*meus dominus*). Es un uso que ha llegado hasta nuestros días. La masculinización del tratamiento de las damas tendía a subrayar la alteración de la jerarquía de los sexos: la mujer ocupaba la posición superior y el amante la del vasallo. El amor es subversivo. (Paz, 1993: 81)

Porén, sabemos que, en termos estatísticos, a "forma máis empregada nas composicións provenzais é *domna* e non *midons*" (Eirín, 2011: 81), aínda que poida parecer o contrario pola conmovión de cada uso do masculino para o canto heterosexual dunha muller.

O trobadorismo galego escolle como termo *senhor*, que na Idade Media era maioritariamente invariábel (Ferreiro, 1999: 234; Ferreiro, dir., 2014-, s. v. *senhor*₂), aínda que comeza a aparecer tamén a forma *senhora*, como podemos atestar por exemplo na cantiga [3] do noso corpus.

Pola súa banda, en provenzal, ese mesmo vocábulo,

aínda que se refira ou poida referirse á dama, é sempre *masculino* (cfr. "*ma domna* e *mon senhor*", "*seingnor* (...) que.l vei", "bo senhor"), o que parece indicar que non era de uso normal aplicala a unha muller, para a que estaba reservado máis ben *domna*. (Brea, 2008: 52)

Nas cancións de amor, o termo invariábel *senhor* aparece con todas as concordancias en feminino, en especial o posesivo *mia*, polo que a formulación non é a mesma que en occitano.

Máis alá das marcas lingüísticas de xénero¹²⁵, prodúcese unha inconcreción dos amantes, que tenden a descorporizarse, porque son casos puntuais aqueles en que se fala dunha persoa en concreto e non dunha idea:

A "Dama" só é única e eterna durante um certo tempo. O trovador vai de castelo em castelo, de

¹²⁵ Un dos primeiros elementos que o profesorado ten de explicar sobre as cantigas son as razóns polas que non son homosexuais a pesar de así o aparentaren. Infórmase que a palabra *senhor* (que é forma exclusivamente masculina desde hai séculos) era tamén forma feminina e que as cantigas de amigo, aínda que as asinasen homes, están na voz de mulleres e non son os propios autores quen falan.

Estas dificultades na recepción foron aproveitadas por escritores do século XX que expresaron as súas opcións homosexuais encubrindo na retórica medieval en tempos en que esa expresión podía ter consecuencias moi serias para as súas vidas. Son os casos, por exemplo, de Fermín Bouza Brey, Eduardo Blanco Amor e Ary dos Santos.

Dama em Dama. O que ele canta na realidade é pura e simplemente o amor, e não o amor de uma pessoa por outra pessoa, que só está ali como suporte. (Eck, 1970: 70)

De dama en dama, mais tamén de amigo en amigo. As pequenas penélopes cando lle preguntan ás flores das árbores ou ás ondas do mar onde vai o home dos seus desvelos, fano en singular, mais a recepción é en plural: nin ela nin el teñen trazos que os identifiquen. O resultado é unha androxinización dos amantes, con diferentes presentacións en cada unha das tipoloxías líricas, mais recoñecíbel en todas elas.

Fixemos un percorrido polos principais fíos do erotismo no trobadorismo galego, mais houbo un elemento importante en que, se callar, non nos detivemos o suficiente: a transformación da retórica homoerótica platónica nun discurso heterosexual e homófobo (homófobo por obra —as sátiras— e por omisión —o apagamento da lírica amatoria homoerótica—). Para o comprendermos, petamos de novo nas portas da Psicanálise, disciplina desde a que se nos avisa que "en el extravío de nuestro goce no hay más que el Otro para situarlo" (Derezensky, 2008: 4).

Por unha banda, pois, quere dicírsenos que é máis sinxelo observarmos as excrecencias do gozo propio a través da proxección no exterior (Lacan, 1996), unha forma *éxtima* de gozar, que se ve como estranxeira mais se vincula coas paixóns máis íntimas. Pola outra, transmítese que esta agresividade se basea no odio "a la manera particular en la que se imagina el goce del Otro" (Derezensky, 2008: 5), un aspecto que podemos constatar moi ben nos argumentos que se van reunindo contra a sodomía, sobre os cales nos centraremos en especial no capítulo seguinte. Hai unha constante en moitos deles que, do noso punto de vista, non ten sido suficientemente atendida. Esa constante é o perigo da expansión do pecado.

Isto é importantísimo para comprendermos como funcionou, tanto no discurso amatorio trobadoresco como nos outros discursos que coinciden, en diferentes graos, na marxinação das relacións sexoafectivas intermasculinas e interfemininas desde a Baixa Idade Media. A posíbel expansión sodomítica produciríase porque esta maneira de gozar, a pesar de que é condenábel por Deus como os outros gozos, ten algo peculiar, apetecíbel, que quen proba non pode evitar a partir dese momento... Tanto é así que será

por antonomasia o pecado innomeábel. E, se había algo innomeábel en cada persoa, agora xa podía saberse que o Innomeábel estaba fóra. Podía perseguirse. Podía aspirarse a exterminalo.

4. A invención da *sodomía* e as súas repercusións

4.1 O nacemento da Sociedade Represora

O panorama tópico xeral da Idade Media é aquel que nola presenta como "an illiberal space between the orgiastic decadence of Rome and the airy, experimental humanism of the Renaissance" (Woods, 1998: 41). De feito, se unirmos os significantes *Idade Media* e *homosexualidade* nun mesmo enunciado, non serán poucas as cabezas que darán en pensar nun facho que se aproxima a un feixe de leña seca, sobre o cal estarían dous homes que van ser executados por se deitaren xuntos¹²⁶. A primeira pregunta que nos temos que formular é canto de verdade e canto de erro hai nese tópico; a segunda, se todo foi igual no longo milenio que durou esta etapa histórica.

A configuración do concepto específico de *sodomía* enmárcase nese amplo período que vai do xurdir da Era Cristiá ao final da Idade Media, nun proceso no cal as sociedades occidentais foron mudando devagar as súas actitudes a respecto de varios grupos minoritarios e do que hoxe chamariamos tolerancia / intolerancia. Co emerxer da Era Cristiá emerxe con forza unha noción nunca antes coñecida na Historia, a de *pecado*, que pasará a ser unha idea fundamental da vida persoal e que será elemento estruturante nas sociedades en que esta relixión sexa hexemónica (Carrasco Manchado / Rábade Obradó, coords., 2008, e Thomson, 2010). As persecucións basearanse nesta idea do pecado, da falta contra o deus único, mais tamén na máis antiga idea do delito, contra a comunidade.

Con certeza, na Idade Media, igual que noutras etapas, está nunha situación subalterna quen non fose un home nobre. Esta articulación da desigualdade é algo que vemos moi ben nos nosos cancioneros. Mais o que ten de peculiar a etapa medieval a respecto doutras é que dá un paso para alén da exclusión estrutural ou da persecución

¹²⁶Son moitos os exemplos que poderíamos pór de como pervive esa imaxe. Un deles que tivo moito sucesos hai poucos anos foi a canción de Lilly Allen "Fuck you", na cal a cantora inglesa lle replica a quen di que "It's not okay to be gay" que "Your point of view is medieval".

Por outra banda, na serie para a televisión *Game of Thrones* decidiron introducir unha trama que non estaba nos libros: a da persecución dos homosexuais por parte da relixión oficial. Que a serie sexa unha historia de estética medieval porén distópica permitiu o encaixe desa liña argumental que non concibira o escritor George R. R. Martin (Moylan, 2016).

puntual. Desde a Alta até a Baixa Idade Media, colectivos como os dos homosexuais, ciganos, xudeus etc., "passed from constituting undistinguished parts of the mainstream of society to comprising segregated, despised, and sometimes severely oppressed fringe groups" (Boswell, 1981: 1).

É notábel, porén, que cada un destes grupos teña trazos diferenciadores importantes e que non sexan obxectivamente homologábeis, por máis que padezan os procesos da intolerancia. Entre os elementos que distancian os seus tipos de persecución está a posibilidade de constituír ou non comunidades cohesionadas (é evidente que non son equiparábeis nese sentido as tradicións familiares relixiosas que os grupos segregados polos gustos sexuais), que o motivo da existencia dese grupo sexa primario e observábel ou secundario e agochábel (tampouco é aí o mesmo ser cigano, por exemplo, que xudía) etc. De calquera xeito, estes trazos diferenciadores poden converterse despois nunha amálgama común, pois, por exemplo, un xudeu ou un musulmán poden ser perseguidos cunha acusación que non teña a ver cos seus credos, senón polas súas supostas prácticas sexuais sodomitas. Como analizou o historiador Carlos Lixó, nun estudo sobre o tema salpicado de exemplificacións galegas, a mudanza no tratamento da sociedade cara a eses grupos "non varía de xeito illado senón en consonancia cun proceso de transformación social amplo, complexo e definíbel" (Lixó Gómez, 2013: 5), até se dar unha osmose ou mesmo confusión entre eses colectivos a reprimir.

Non existe un consenso pleno entre as historiadoras e os historiadores sobre por que se deu esa mudanza entre a tolerancia / indiferenciación (na sodomía, por exemplo, aínda maioritaria nos séculos XI e XII) e a intolerancia / segregación / persecución (do século XIII para adiante), que chega mesmo até a proposta de exterminio sistematizado, que nalgúns casos como o das relacións homosexuais se produce por vez primeira na Historia.

Un elemento que parece fundamental para explicar esta mudanza de mentalidades é a configuración da monarquía centralizada no século XIII. Estes sistemas burocráticos de goberno son unha fase inicial do que máis tarde coñeceremos como "Estado moderno" e traen consigo un ríxido establecemento das xerarquías sociais. As xerarquías sexuais

serviríanse no mesmo prato. Por vez primeira desde a caída do Imperio Romano, as institucións gobernamentais dirixiron de forma deliberada a violencia contra grupos sociais pola súa forma de vida ou a súa relixión, xustificando só niso os seus ataques (Moore, 1989: 13, e Lixó Gómez, 2013: 15). Robert Ian Moore estudou como decisiva a pasaxe das ordalías, nas cales a comunidade tería os seus propios ditames consensuados de xustiza, á creación por parte do Estado dos crimes sen vítimas, ou sexa, aqueles que se deben perseguir mesmo que ninguén os denuncie (Moore, 1989: 135 e 148-155).

Nese momento existe unha propensión á uniformización e á creación de sistemas para os diferentes campos sociais que se establecen: a teoloxía, o dereito, o saber secular etc. Neste contexto nace a finais do século XII a Inquisición co fin inmediato de combater os cátaros, mais que terminará por asumir a meta xeral de perseguir todas as herexías. Xa na centuria seguinte é creada a Inquisición pontificia e, a partir de 1252, o papa autoriza o uso da tortura para conseguir as confesións.

Tamén no século XIII se produce un evento histórico fundamental, que supón o máis notorio punto de inflexión: o IV Concilio que se realiza de 1215 a 1216 na basílica romana de San Xoán de Latrán, polo que tamén se chama IV Concilio Lateranense. Entre outras cousas, nel institucionalízase a obriga de que todas as freguesas e todos os fregueses se han de confesar de xeito regular, como mínimo unha vez ao ano, o que supón un paso importante no control social por parte da Igrexa e tamén un esforzo para sistematizar as taxonomías dos pecados. Ese é o aspecto de maior relevo para a civilización, pois a través da confesión chegará tamén a obriga de lle dar palabras e sentido a actos que antes non tiñan maior incidencia. Alén diso, tamén aproban disposicións sobre o celibato clerical, normas antisemíticas (os xudeus deberían levar roupas especiais e non poderían acceder a cargos públicos) e islamófobas (a promoción dunha nova Cruzada) etc.

Toda esta mudanza é a que o historiador Robert Ian Moore (1989) denomina *Persecuting Society*, termo que traducimos para o galego como *Sociedade Represora*, de acordo con Carlos Lixó (2013: 10, n. 5), aínda que este historiador xa matiza que non é posíbel trasladar todos os matices que ten a denominación en inglés.

Porén, aínda que o baseamento sexa medieval, todas as persecucións que estamos a ver terán os seus puntos álxidos nos séculos seguintes, especialmente no XVII co período máis cruento das cazas de bruxas e das paranoias heréticas. Fronte ao tópico tan arraigado de que se trata de fenómenos esencialmente medievais, os estudos históricos demostran que a súa principal virulencia foi na Idade Moderna, pois na lexislación medieval había unha fenda de tempo importante entre o momento da promulgación e o da execución (Lixó Gómez, 2013: 16). O que se produce no Medioevo son os nutrientes discursivos para converter todos estes grupos marxidados "nun único inimigo imaxinario cuxa persecución e exterminio" (Lixó Gómez, 2013: 10) pasou a ser mesmo un eixo estruturante da sociedade.

Cando Ambrosio de Milán fala duns inimigos internos —*hostes domestici*— que cómpre combater está a pensar en especial nos movementos heréticos (Mitre, 2003: 49). É certo que o cristianismo foi desde cedo implacábel na persecución doutras fes e na súa autoconsideración de única crenza posíbel, elemento incuestionábel desde o momento en que se converte na relixión oficial, porén presente xa con anterioridade.

Dentro da Igrexa, porén, poden observarse durante séculos matices doutriniais de relevo sen que iso leve á execución dos seus promotores. Poderíamos concluír que non foi así se pensamos que houbo asasinados xa desde moi cedo, como o caso de Prisciliano, o galaico que foi axustizado no ano 385. Mais o certo é que el foi o primeiro cristián occidental en ser executado como herexe e que non se daría outro caso semellante até case 650 anos máis tarde, cando o rei Robert II de Francia ordenou queimar en Orleáns varios cóengos catedralicios, unha sentenza que causou horror nos seus contemporáneos mais cuxa práctica se acabou por estender por outras partes de Europa (Moore, 1989: 23; Chao Rego, 1999b; Lixó Gómez, 2013: 17). En calquera caso, neses dous exemplos citados, quen executou a sentenza foi o poder civil.

A única herexía que, após a de Prisciliano, chegou a ter unha forte implantación no territorio foi a dos albixenses, que a finais do século XII crearon toda unha serie de propostas alternativas á do papado. Talvez o que aconteceu, na verdade, foi que, produto

da tentativa de sistematización dos saberes, se produciu unha cristalización das ideas que levou ao choque e á confrontación, pois "aínda que o herexe fose insistentemente acusado de innovación e rupturismo, nese período a principal fonte de novidades foi a mesma Igrexa" de Roma (Lixó Gómez, 2013: 18).

A respecto doutras crenzas, é tamén na etapa medieval cando se configura o antisemitismo "tal e como o coñecemos" (Lixó Gómez, 2013: 21)¹²⁷ e cando se colocan tamén os piares fundamentais da islamofobia, asuntos ambos que continúan a protagonizar a política planetaria no século XXI.

Inocencio III enunciou en abril de 1198 unha metáfora que explica moi ben o sentido e funcionamento da Sociedade Represora e que recolle todas as liñas até aquí enunciadas. Este papa dixo que os inimigos da Cristiandade se multiplican como "little foxes having different faces but tied together at the tail because they stem from the same source of vanity" (cit. in Waugh / Diehl, 2002: 1), unha imaxe que tomou da Biblia e que amosa á perfección a "conception of an alliance or conspiracy" (Waugh / Diehl, 2002: 1) entre os diferentes grupos reprimidos.

Se todos estes "raposos" de diferentes caras (herexía, xudaísmo, Islam, sodomía, lepra etc.) están unidos polo mesmo rabo, como dicía Inocencio III, cal sería ese elemento de unión? A resposta que máis se reitera na documentación medieval como denominador común é a sexualidade diverxente (Lixó Gómez, 2013: 28). Así, os herexes, que moitas veces tiñan opinións máis ou menos discrepantes en cuestións sexuais a respecto dos acordos do papado (un bo exemplo é o caso de Prisciliano¹²⁸) tamén recibirían acusacións sistemáticas de practicaren a sodomía, orxías etc. (Richards, 1993: 25; Moore, 1989: 113; Carrasco Manchado, 2008: 140-141; Lixó Gómez, 2013: 28-29)

¹²⁷ É moi interesante a achega realizada por Carlos Barros (1994), segundo a cal os xudeus na Galiza medieval gozarían dunha extraordinaria tolerancia que duraría até mesmo despois da súa expulsión por orde de Isabel de Castela.

¹²⁸ Algúns dos principais elementos que son criticados na herexía priscilianista están vinculados co sexo ou teñen connotacións sexuais. No Concilio de Braga, no ano 561, dispónse condenatoriamente que Prisciliano rexeitaba "os matrimonios humanos e aborrece a procreación" e que nesa mesma corrente cristiá había cregos ou monxes que tiñan "mulleres como adoptivas" (Castro / Llinares García, 1999: 80). Como ben indica Olga Novo (2013: 43), "[r]esulta abondo significativo o emprego dunha imaxe sexual depravada, luxuriosa, e do contacto libre con mulleres, como medios para anatematizar e demonizar a figura de Prisciliano". O sexo, con certeza, preséntase como síntese de todos os males.

Un dos episodios en que esa ecuación foi máis evidente foi na persecución contra os cátaros, que acabaron sendo acusados de promotores da sodomía. Unha simple reformulación das doutrinas en materia sexual por parte dos albixenses xa abría as portas a unha lectura hiperbolizada que, ademais, tamén podería aplicarse a outras concepcións do mundo, como a *fin'amor*, unha concepción vital que tampouco seguía as doutrinas dos decretos papais e xa estaba espallada e triunfante entre a nobreza europea.

Nalgúns casos, a identificación entre herexía e sodomía prodúcese sen matices, como no *Fuero de Molina de Aragón*, onde entre as expresións prohibidas se encontra "Hombre de sodomítico, que quiere decir herege" (cit. in Carrasco Manchado, 2008: 129). Sabemos tamén que o termo *Ketzerei* ('herexía') se converteu no xeito de designar relacións entre homes na xiria tardomedieval alemá (Karras / Murray, 2010: 71)¹²⁹.

O Islam estaría igualmente caracterizado por eses excesos luxuriosos (cfr. capítulos 5.1 e 13 desta tese). Mesmo unhas exclusións por causas sexuais acabarían sendo espello das outras: Se nos dous últimos séculos da Idade Media se di que aumenta a prostitución feminina heterosexual, a culpa tamén se lle acaba por botar á sodomía masculina (Jordan, 2002: 123; Montero Cartelle, 2008: 157). A sodomía, así, por sincretismo, acabará sendo o delito dos delitos, o pecado dos pecados.

Toda a configuración da Sociedade Represora, e o papel que xogan o sexo e a sodomía como elemento axial do sexo pensado como gozo puro, son nítidos exemplos de delirios aceptados socialmente, que están formulados nunha estrutura paranoica. Entre os elementos paranoicos que se poden citar está a obsesión por designar con nomes específicos aos perseguidos (Leader, 2013: 109), como dá bo exemplo a aparición do termo sodomía no século XI; hai un perseguidor / erro do mundo que se pode delimitar como algo externo, e eses elementos externos están nunha situación en que a libido está omnipresente (Leader, 2013: 113), que xa vimos que era un elemento considerado unitivo. É bo de ver que moitos elementos destes non só son medievais nin só se refiren á homosexualidade, senón que teñen algo de estrutural ao ser humano.

¹²⁹ Cando, xa no século XV, o rei portugués Dom João II se orgulla de que ninguén manda sobre el, afirma que "por menos mal avería a hum rey ser puto ou erege que eram as piores partes que podia ter que ser mandado" (Verdelho, ed., 2007: 218).

4.2 O pecado dos pecados, o delito dos delitos

No dicionario da Real Academia Galega (2012), a procura do verbete *sodomía* achega unha única acepción: 'Coito anal'. Non sabemos se é por evitar prexuízos que existiron ao longo da historia ou por outras razóns, mais o caso é que non aparecen máis significados. Porén, despois dáse a situación contraditoria de que os exemplos que ofrecen do uso do termo non se cinxen a ese único sentido. Véxase: "A felación, a sodomía e outras prácticas sexuais non convencionais, por non conducir¹³⁰ á reprodución, eran consideradas pecado. Entre os antigos gregos, a sodomía non era considerada inmoral" (Real Academia Galega, 2012, s. v. *sodomía*)¹³¹.

Utilízase o termo vinculado coa persecución e a inmoralidade: nun tempo, foi pecado; noutros excepcionais, non era desconsiderada. Mais é verdade iso? Non din máis ben os estudos históricos que tamén na Antiga Grecia era pouco valorada a penetración anal (Dover, 2008: 146-170)¹³², aínda que fose só como idea e as prácticas, como sempre acontece, fosen polos camiños que quixesen ou puidesen ir? Por tanto, non será máis ben que neste segundo exemplo se quere trasladar á Antiga Grecia outra acepción do termo que o ecuaciona coa homosexualidade (masculina) e por iso se crea a confusión?

É certo que a práctica da "intromissão anal do órgão masculino (...) pode ser também heterossexual, mas foi na homossexualidade que ela tomou o seu sentido" (Eck, 1970: 16), como veremos. Porén, hai que lembrar unha idea moi sinxela: a de que, a pesar do tópico, "[m]uitos homossexuais jamais a praticaram" (Eck, 1970: 16). Mais é importante o feito de que se confunda moitas veces, aínda na actualidade, o significante *sodomía* con dous significados fundamentais: 'penetración anal' e 'homosexualidade'.

A idea de que haxa un grupo específico de persoas que se diferencien doutras segundo prefiran deitarse con homes ou con mulleres non se rexistra na Antigüidade. Ás veces coméntase que no paganismo romano o sexo entre homes só se censuraba cando era un home e cidadán adulto o que exercía o rol pasivo, fose en prácticas anais ou orais.

¹³⁰Por outra banda, entendemos como erro lingüístico grave no dicionario da RAG que non se flexione o infinitivo en casos en que debería ser prescritivo.

¹³¹Última consulta deste vocábulo no dicionario en liña citado, 04/02/2017.

¹³²O máis louvado na Antiga Grecia nas relacións homosexuais era o coito intercrural (Dover, 2008).

Porén, a afirmación máis exacta sería que o sexo dun home só se censuraba cando ocupaba o rol pasivo, con independencia de que fose un home ou unha muller quen o acompañase.

Nalgunhas obras dise que no ano 226 AEC se aprobou unha lei contra a homosexualidade, chamada *Lex Sca[n]tina*. Os estudos profundos sobre as repercusións desta norma, cuxo texto non se conserva, demostran que hai aí unha confusión interesada e posterior no tempo entre condena da homosexualidade e protección dos nenos, pois nos casos en que semella que se aplicou esta norma están referidos a violacións, castracións ou incitacións á prostitución a cidadáns menores de idade (Boswell, 1981: 65-70). Pretender que isto supoña unha condena da homosexualidade sería como dicir que unha norma que amparase as mulleres menores destas situacións fose unha prohibición da heterosexualidade. Boswell termina a súa explicación sobre o tema con moita ironía: "Indeed, if there was a law against homosexual relations, no one in Cicero's day knew anything about it, including Cicero himself, whose knowledge of Roman law was exhaustive" (Boswell, 1981: 69).

Isto non quere dicir que houbera unha relaxación dos costumes ou que se permitise todo, non. Na verdade as normas sexuais romanas son inflexíbeis, só que moi diferentes¹³³, algo que se testemuña tamén nun vocabulario nalgúns casos dificilmente traducíbel para os idiomas romances:

Les mœurs romains sont strictes : la sodomie et l'"irrumation" sont vertueuses; la fellation et la passivité anale sont infâmes. *Pedicare*, c'était sodomiser l'anus. *Irrumare*, c'était sodomiser la bouche. La fellation est un mot moderne qui en dit long sur la société qui l'a élu. *Fellare*, c'est-à-dire sucer spontanément, est incompréhensible pour un Romain. On ne peut qu'activement *irrumare* le congénère (...).

L'amour passif de la part d'un patricien est un crime aussi grave que l'amour sentimental ou l'adultère pour une matrone. Mais l'homosexualité active masculine ou une masturbation manuelle exercée par une matrone sur son amant sont innocentes. Tout citoyen peut faire ce qu'il entend à une femme non mariée, à une concubine, à un affranchi, à un homme servile. De là, la coexistence

¹³³Ás veces na Antigüidade podemos encontrarnos con tabús que hoxe nos poden resultar peculiares na súa énfase, como os de practicar sexo con luz ou que a muller non deba estar totalmente núa (Veyne, 1989: 157). En calquera caso, é inimaxinábel un interdito que diga respecto ao sexo da ou do acompañante.

dans le monde romain des actes les plus choquants et de la plus sourcilleuse rigueur morale.
(Quignard, 2016: 19 e 22)

É pasado xa o ecuador da Idade Media cando se pasa a crear un tipo de minoría que antes non existía, unha segregación por razón de escolla de obxecto sexual que nunca antes se dera: "in most ancient cities gay people achieved toleration long before religious nonconformists, and race (in its modern sense) was never an issue" (Boswell, 1981: 6, n. 7). Que un home se deite con outro pode considerarse un pecado co Cristianismo; porén, era un pecado que durante moitos séculos foi inferior a outros como a usura, que co tempo abandonaron de vez a súa condición pecaminosa.

Cando o rei Clovis se bautiza ao cristianismo no século VI, nun acto moi solemne na catedral de Reims, un dos pecados que confesa publicamente é que se deitara con outros homes (Patinier, ed., 2015: 151; Fortuny, 2015: 6). Arrepíntese e nada acontece, non hai punición ningunha. Uns séculos máis tarde esa situación sería inimaxinábel.

John Boswell explica que as relacións intermascullinas (e, en menor medida, as interfemininas, que coma sempre están máis afectadas polo patriarcado e a misoxinia) pasan por tres grandes momentos na época medieval, que son a inexistencia de trazos singulares na Temperá Idade Media, a creación dunha subcultura a partir do século XI e unha moi forte hostilidade desde a segunda metade do XII:

During the early Middle Ages gay people were (...) rarely visible. Manifestations of a distinctive subculture are almost wholly absent from this period, although many individual expressions of homosexual love, especially among clerics, survive. (...) Legal enactments were very rare and of dubious efficacy.

The revival of urban economies and city life notable by the eleventh century was accompanied by the reappearance of gay literature and other evidence of a substantial gay minority. (...) Opposition to gay sexuality appeared rarely and more as aesthetic partisanship than as moral censure; exceptions to this were ignored by religious and civil leaders.

Beggining roughly in the latter half of the twelfth century, however, a more virulent hostility appeared in popular literature and eventually spread to theological and legal writings as well.
(Boswell, 1980: 333-334)

Un bo exemplo desta pervivencia da tolerancia nos primeiros séculos está no feito de que se continúan a producir unións institucionalizadas solemnes entre homes, algunhas

das cales mesmo teñen un ritual específico dentro do cristianismo, que se centraba en figuras do santoral ou en episodios bíblicos de relacións entre dous homes, como o salmo 133, os vínculos de Xesús e Xoán, David e Ionatán etc. (Boswell, 1995). Este tipo de cuestións amósannos, máis unha vez, que da mesma Biblia se poden facer —e, de feito, fixéronse— moi diferentes lecturas, segundo onde se puxer o acento¹³⁴.

A respecto de todo isto, hai exemplos que se conservan, como a unión institucionalizada entre Petrus Didaz e Munnio Vandilaz no 16 de abril de 1061 en Santa María de Ordes, actual Rairiz de Veiga (cfr. Hinojosa, 1905; Boswell, 1995: 257; Callón, 2011: 151-163 e Andrade Cernadas, 2016: 139-141). De calquera xeito, tanto nas relacións heterosexuais como homosexuais,

nothing in the ancient world quite corresponds to the idea of a permanent, exclusive union of social equals, freely chosen by them to fulfill both their emotional needs and imposing equals obligations of fidelity on both partners (Boswell, 1995: 38).

Sobre o punto de inflexión que se deu nas mentalidades para pasar dunha situación á outra é moi indicativo o que acontece c'*O libro de Gomorra* (reparemos: non é *Libro de Sodoma*), unha obra que Pedro Damián escribe a meados do século XI como carta dirixida ao papa León IX (Jordan, 2002: 74). Nese volume exhorta á condena a morte contra quen efectúa a sodomía e advirte, con indicacións de prácticas sexuais concretas, que dentro da mesma Igrexa se acha de forma abondosa quen comete eses pecados. El identifica catro especies de vicio sodomítico: a autopolución, o frotamento do pene, a cópula interfemoral e a penetración anal, *in terga* (Jordan, 2002: 75). Mais tamén clama contra as relacións sexuais de cregos con mulleres de diferentes condicións, incluídas monxas; é a única situación en que imaxina a participación feminina nese pecado. Teme ademais que se estea a crear unha rede eclesiástica para pecar e que os bispos sodomíticos estean a protexer os curas sodomíticos, polo que reclama que se evite a ordenación de quen teña esas prácticas e que se expulse a quen xa está ordenado (Jordan, 2002: 80).

Outro aspecto relevante dese opúsculo do máis tarde canonizado Pedro Damián é que

¹³⁴Reparemos, por exemplo, en que hai unha pasaxe da Biblia que se continúa a ler no século XXI en moitas unións cristiás, que son os versículos 16-17 do capítulo primeiro do Libro de Rut, no Antigo Testamento. Esa promesa de amor e fidelidade é dunha muller a outra, de Rut a Noemí, e non entre un par heterosexual.

se encontra nas súas páxinas o primeiro exemplo histórico de uso do termo *sodomia* (Jordan, 2002: 11 e 102)¹³⁵. Vese, non obstante, que aínda non é un vocábulo sinónimo de 'homosexualidade', senón que esta sería só unha posibilidade entre varios pecados sexuais englobados na categoría da 'non reprodución', ou sexa, no 'gozo polo gozo'.

Un dos puntos máis destacábeis do que acontece con esa obra é que a xerarquía cristiá a recibiu con incomodidade. É moi relevante que, como consecuencia das protestas de Pedro Damián, o papa León IX só aceptase a pena de degradar nos seus postos eclesiásticos a quen fosen máis contumaces na práctica da penetración anal. Se se comparar esa condena coa constelación de sancións que recibían outros pecados, verase que se trataba dun castigo leve. Finalmente *O libro de Gomorra* terminaría considerándose obsceno e sendo prohibido pola propia Igrexa (Boswell, 1981: 210-213 e Jordan, 2002: 73-102).

Ao longo da centuria en que se dá a coñecer a obra de Damián, co proceso urbanizador e a conseguinte aparición da burguesía, non existe aínda un caldo de cultivo favorábel para que se estendan as fóbicas ideas que están a emerxer. Como resumiu o teólogo Xosé Chao Rego, neste momento histórico

na Igrexa déronse dúas actitudes opostas: mentres un pequeno e ruidoso número de ascetas satanizaba a homosexualidade como delicto comparable ó asasinato, as autoridades eclesiásticas resistiron esa batida vociferante e non aplicaron as penas solicitadas polos exaltados. (Chao Rego, 1999: 99)

Porén, moi poucas décadas despois, esta obra acabou por se considerar referencial e determinante. Podería non ser así, mais foi. Confrontémolo por exemplo coa prohibición que no último cuarto do século XIII realiza o bispo de París, Étienne Templier, do tratado *De amore*, de Andreas Capellanus [en liña], un volume que transmite as ideas da *fin'amor*. Como é obvio, esa prohibición non funcionou e eses discursos paroxísticos do amor

¹³⁵É certo que algúns críticos con Mark D. Jordan achan que este teólogo non fai ben en desconsiderar unha aparición anterior do vocábulo no século IX, por parte do teólogo carolinxio Hincmar de Reims (Mills, 2015: 3). O apuntamento ten interese, mais non nos parece decisivo, xa que todo indica que esa foi unha creación terminolóxica puntual (para se referir á tentativa de divorcio do rei Lotario II e a raíña Theutberga, acusada de incesto), mentres que a de Pedro Damián tivo axiña divulgación e multiplicación. A diferenza dun e doutro caso provén de cadanseu período histórico xeral e, en menor medida, nos sentidos próximos porén diferentes que tivo o mesmo significante.

heterosexual continuaron triunfantes. Non chega cun libro nin cunha interdición, ten de haber algo máis, e ese algo máis foi o que se coñeceu como a aparición da Sociedade Represora. Non era só o castigo contra uns actos sexuais concretos: en toda Europa produciuse unha proliferación discursiva que alimentaba a intolerancia¹³⁶.

O discurso patrístico, que acompaña as determinacións do poder civil, tenta evitar o que considera as posibilidades de contaxio moral a través do fluír dos gozos:

La position des Pères à l'égard des "impuretés" en général était donc nuancée. Il est clair qu'ils ne souhaitent pas attaquer le mariage romain endogame; ils préconisaient seulement une extension très modéré de l'interdit d'inceste pour refoncer la chasteté de la *domus*. Ils avaient en revanche pris parti de façon très ferme contre le développement de l'homosexualité. Sous la forme qu'elle avait alors, elle était à leurs yeux l'une des manifestations les plus dangereuses de cet "amour de soi" qui conduisait à sa ruine la cité humaine. (Poly, 2003: 40)

Concordamos plenamente coa teoría de Mark D. Jordan (2002) de que a sodomía é a invención decisiva da teoloxía medieval, porque con ela se consegue illar o erótico no seu estado puro, desligado de vez da reprodución. Con esa noción, reforzouse e —reelaborouse— unha distinción fundamental entre sexo reprodutivo / sexo non reprodutivo, que era unha disxunción chave na Idade Media (cfr. Karras / Murray, 2010: 59-60).

Mesmo as persoas que, polas razóns que foren, non estiveren de acordo con esta conclusión sobre a creación do concepto no século XI, deben admitir que se trata dun artefacto xerado no Medievo. Non está nos dez mandamentos mosaicos nin na prédica de Xesús Cristo transmitida nos evanxeos canonizados e nin tan sequera na doutrina cristiá durante todo o seu primeiro milenio. É máis, a pesar das diferentes reinterpretacións, tampouco aparece explícito nos textos de autoría paulina (cfr. Boswell, 1981: 106-117, e Carrasco Manchado, 2008: 121). Como xa dixemos noutras ocasións, é fundamental subliñar que "o pecado que, desde estes momentos e durante varios séculos se

¹³⁶Outro magnífico exemplo achámolo na literatura medieval en galego-portugués. N'A *Demanda do Santo Graal*, Genevra aparéceselle a Lançarot en soños. Está no inferno, no meo de enormes tormentos que a voz narradora non escatima en describir. A raíña di que eses sofrementos son "os galardões do vosso amor", ou sexa, o castigo por ceder ante a paixón. Pódese ver a análise que realiza desta pasaxe Antonio Contreras Martín (2007: 89-91).

considerará o máis grave que se pode cometer, é inexistente como tal concepto diferenciado durante os mil primeiros anos de cristianismo" (Callón, 2011: 33-34).

Vemos que o que podería ser só un exemplo de falta por luxuria termina por se especializar só na sexualidade non reprodutiva e, conforme pase o tempo, moi en especial nas relacións entre homes ou entre mulleres. Como observamos antes, cando o crea Pedro Damían, o seu significado era moi amplo, mais os conceptos de *sodomía* ou *contranatura* van demorar en ter significados constantes e lineares no tempo. Un bo exemplo é o uso que fai Afonso X do significante *contra natura*, que mentres nas *Sete partidas* serve para describir un delito moi grave, nunha cantiga de loor de Santa María é usado para enxalzar o carácter milagreiro da concepción de Cristo:

Salvete, que concebiste
mui contra natura
e pois teu padre pariste
e ficaste pura (...).
(Fidalgo, coord., 2003: 104)

Podemos realizar unha síntese do que foi a evolución nominalista do pecado, aínda que cunha sistematización que non se pode estender a todos os textos nin a todos os espazos (cfr. Callón, 2011: 34-35). En primeiro lugar, o significante *sodomita* é apenas un xentilicio dos habitantes de Sodoma, que segundo o relato da Xénese son responsábeis dunha falta moi grave, porén indeterminada, pola cal o deus hebraico tivo de destruír tanto esta cidade como outras do val, en especial Gomorra, que como vimos foi a que lle acabou dando título ao opúsculo de Pedro Damían mais non ao pecado. Por extensión, *sodomita* será unha persoa que desobedece os mandatos divinos.

A creación léxica que vai a continuación é *sodomítico* (lat. *SODOMITICUM*), que xa non é un xentilicio, senón un adxectivo para o pecado ou para aqueles pecadores que fan algo semellante ao que fixo caer en desgraza os *sodomitas*. Localizámolo en textos legais, como as *Sete partidas* afonsinas e nalgúns foros casteláns dos séculos XII a XIV (Real Academia Española, en liña, s. v. *sodomítico*). Ademais, no foro de Cuenca (Real Academia Española, en liña, s. v. *sodomítico*) e nos de Molina de Aragón (Carrasco Manchado, 2008: 129), ambos do XIII, identifícase como un insulto cuxo uso está prohibido, o cal nos amosa

que tamén estaría no rexistro popular.

No libro *Judizios de las estrellas*, datado entre 1254 e 1260, non só vemos reafirmado que é un termo do uso coloquial, senón que non hai posibilidade de dúbida sobre o significado que ten no castelán da época, xa que en dúas pasaxes se dan instrucións para saber se o fillo será "sodomítico" ou se "fara fornicio con mugieres":

Quando fuere pars futuytionis en vn logar con Mercurio. & en signo masculino; significa que aura fijo que siguira sos sabores & sos uoluntades. E si Mercurio catare a esta parte sobredicha; aquello mismo significa. & quando Mercurio catare a esta parte si fuere en signo masculino significa que aquel fijo sera sodomítico. E si fuere en signo feminino. & fuere catando a la parte sobredicha; significa que fara fornicio con mugieres. (Sánchez Prieto / Díaz Moreno / Trujillo Belso, ed., 2006: 368)

E si fuere la parte del casamiento ayuntada con Mercurio en angulo. & en signo maslo; el nacido sera sodomítico. E si Mercurio catare a la parte. & la parte seyendo en signo masculino. otrosi significa aquello mismo. & si la catare Mercurio & ella en signo feminino el nacido querra mucho trebeiar con las mugieres. & iogara con ellas. & fazer sa con ellas. (Sánchez Prieto / Díaz Moreno / Trujillo Belso, ed., 2006: 394)

Noutra parte desa obra diferénciase tamén "sodomítico" daquel que practica a penetración anal con súa muller, nunha especialización patente do seu significado de 'home que escolle outro home':

E si fuere Mars en libra catando de la .vij. casa a los grados del ascendente; di que aquel omne baratara con varones por sodomítico. E si y catare Mercurio de la .vija. casa; di que aquel omne barata con las mugieres por el logar uedado. & que escarnece a las mugieres. & que alguna mugier le fizo rascadura. (Sánchez Prieto / Díaz Moreno / Trujillo Belso, ed., 2006: 134-135)

Os parágrafos citados chaman a atención non só pola cuestión terminolóxica, senón porque formulan a posibilidade de gustar dun ou doutro sexo como unha determinación vital, non como unha continxencia puntual, e porque presentan ambas como opcións análogas e equipolentes, non dunha perspectiva xerárquica. É deses testemuños que fican da cultura laica medieval que é coetánea das directrices políticas e relixiosas que argumentaban a fobia.

Nese sentido, é rechamante tamén o *Libro de las formas y de las ymágenes*, escrito durante o reinado de Afonso X e baixo o seu auspicio, e do cal tristemente só se conserva

o prólogo e os índices¹³⁷. O mesmo monarca que, como veremos, será o primeiro en asinar un código rexio europeo que condene á morte por sodomía, promove un libro con consellos máxicos que inclúe tamén suxestións para que os homes sodomíticos recuperen os seus amores perdidos. Vexamos algúns consellos que ofrecen no índice¹³⁸ para o signo zodiacal de Virxe, mais reparemos en especial nos números catorce e quince:

- El primero capitulo es pora amarte qual mugier quisieres. (...)
 - El .v. pora saber nuevas de qui quisieres; en qual tierra quier que sea.
 - El .vi. pora amarte quantas mugieres quisieres.
 - El .viiij. pora fazer que se non emprennen las mugieres.
 - El .ix. pora amar & obedecer el omne a su mugier.
 - El .x. pora departir los que se bien quieren; & prender a qui quisieres. (...)
 - El .xiiij. pora fazer amar un omne a otro por sodomitico.
 - El .xv. pora meter amor & bien querencia entre quales omnes quisieres.
 - El .xvi. pora casar con qual mugier rica quisieres.
- (Sánchez Prieto / Díaz Moreno / Trujillo Belso, ed., 2006b: 134-135)

Continuando co percurso terminolóxico, o substantivo *sodomía* é o último en se divulgar. O texto máis antigo en castelán en que se documenta é de aproximadamente 1350 (Real Academia española, en liña: s. v. *sodomía*¹³⁹). *Sodomía* será aquilo que fan os *sodomíticos*, os mesmos que coa pasaxe do tempo se chamarán directamente *sodomitas*, como se tivesen veciñanza na cidade arrasada pola ira celestial.

É importante, pois, debuzármonos sobre o episodio da aniquilación de Sodoma, para ver se nos pode achegar máis luz. A súa historia nárrase no capítulo 19 do libro da Xénese e o máis probábel é que na mentalidade medieval non se concibise o seu relato como unha ficción ou lenda, senón como un testemuño verídico do pasado.

Neses versículos dísenos que Deus tiña intención de destruír as cidades de Sodoma e Gomorra. Na primeira delas estaba Lot, sobriño de Abraham, así que laveh chegou a un acordo con este último. Enviaría dous anxos a esa urbe e así vería se había alguén que se puidese salvar. Xa de partida é interesante a imaxe dun Deus omnipotente que necesita

¹³⁷ A astroloxía é o tema en prosa ao cal se dedicaron máis obras no *scriptorium* afonsino. Para unha panorámica sobre a cuestión, vid. González Sánchez (2015: 165-180).

¹³⁸ Non se conservan os capítulos, que poderían fornecernos de información social e histórica moi valiosa.

¹³⁹ Procura realizada por última vez no 5 de febreiro de 2017.

recabar máis información a través duns emisarios:

Os dous anxos chegaron polo serán a Sodoma. Estaba Lot sentado á porta da cidade e, cando os viu, ergueuse para ir ao encontro; saudounos prostrándose por terra. Díxolles Lot: “Pídovos, meus señores, que veñades á casa do voso servidor, para pasar a noite nela. Lavades os pés e de mañá, seguiredes camiño.” Responderon eles: “Non. Imos durmir na praza.”

Pero Lot porfioulles tanto que o seguiron e entraron na súa casa (...). Aínda non se deitaran cando os homes de Sodoma, dende os rapaces aos vellos, toda a cidade a feito rodearon a casa e chamaban a Lot preguntando: “Onde van os homes que entraron na túa casa esta noite? Sacádeos fóra para que nos achegemos a eles”.

Pechando a porta tras de si, Lot saíu fóra e faloulles: “Pídovos, irmáns, que non fagades ese mal. Mirade, teño dúas fillas que non se xuntaron aínda con home ningún. Daréivolas e facede con elas o que vos pareza ben. Pero non lles fagades nada a eses homes que se acolleron á sombra do meu teito. (...)”

O Señor fixo chover sobre Sodoma e Gomorra xofre e lume dende o ceo (...). A muller de Lot mirou para atrás e trocouse en estatua de sal. (...) (Chao Rego, ed., 2004: 16)

Un dos aspectos que máis salta á vista desta historia bíblica é que en ningures fica explícito o pecado que cometían os habitantes de Sodoma. Con certeza, resulta estraño que Lot lle ofrezca as súas fillas virxes ao tumulto. Se os que se agolpaban ás portas da súa casa gustaban de se deitar con homes, sería unha forma de enfurecelos. Parece, pola normalidade con que se presenta ese ofrecemento misóxino, que el daba por feito que aceptarían. Ademais, de Gomorra nada sabemos e Deus non só destruíu esas dúas cidades, senón tamén outras dúas sitas na mesma chaira sobre as que descoñecemos todos os seus pecados e que gozaron tamén de menos importancia nos relatos posteriores: Seboín e Adama.

Aínda máis rechamante é o feito de que algunhas linguas partisen para denominar as prácticas homosexuais non do xentilicio dos pecadores, senón de quen sería o suposto único varón heterosexual da cidade: Lot. É o caso do árabe, sen dúbida influído porque na relectura do episodio no Alcorán non se cita "Sodoma", senón o circunloquio "cidade de Lot". Supomos que é a mesa razón pola que en urdu unha das denominacións máis habituais é *Looti*, que significa 'da xente de Lot' (Moscasdecolores, 2016).

Tamén resulta moi interesante o feito de que no libro sagrado do Islam se dean tres

lecturas diferentes do que alí aconteceu:

O Corão é aínda máis rico do que a Biblia e retoma seis veces o episodio de Sodoma (...). Nestas diversas pasagens, relata três factos contra as cidades malditas: a má hospitalidade, as relacións homossexuais e tamén, o que é particularmente importante, o pecado contra o espírito e contra a difusión da palabra de Deus. (Eck, 1970: 25)

A indeterminación do pecado fixo que os intérpretes dos libros sagrados realizasen lecturas diversas e mesmo diverxentes, a comezar polos profetas. Para Isaías, o desencadeante da aniquilación de Sodoma fora a desorde da Xustiza; Ezequiel apúxolle o orgullo, a preguiza e a gula; Xeremías, decantouse pola mentira e o adulterio etc. Na patrística, Xerome valorou que había unha arrogancia causada pola opulencia; para Ambrosio, unha falta carnal unida á falta de hospitalidade; Agostiño de Hipona si que interpretou que se trataba duns varóns que querían violar outros varóns, polo cal xustifica que sería mellor que violasen as fillas de Lot; Gregorio Magno consolida esa interpretación como pecado de cariz sexual (Boswell, 1981: 91-117; Chao Rego, 1999: 123-129). Como refire o dito para manifestar que poden existir diferentes opinións, no caso de Sodoma, "doutores ten a Igrexa".

Malia os exexetas latinos acabaren decantando unha interpretación sexual do episodio, a lectura máis habitual que se pode testemuñar en diferentes discursos ao longo dos séculos foi que se trataría dunha falta ás leis de hospitalidade: os sodomitas foron hostís con quen entrou na súa cidade cando xa se fecharan as súas portas¹⁴⁰. Ademais de aparecer no Antigo Testamento, ese é tamén o sentido que lle dá Xesús Cristo cando as cita:

Ao entrar na casa, saudade. Se a casa é digna, veña a ela a vosa paz; pero se non é digna, que a vosa paz volva convosco. E se alguén non vos acolle nin escoita as vosas palabras, saíde daquela casa ou daquela vila e sacudide o po dos vosos pés. Asegúrovos que o día do Xuízo será máis levadeiro para Sodoma e Gomorra do que para aquela vila. (Chao Rego, ed., 2004: 209)

Esta mesma idea da falta de hospitalidade como causante da destrución dunha cidade mantívose tamén na cultura popular e en Galiza rexístranse varios exemplos, como na

¹⁴⁰ Eva Cantarella (1991b: 249-260) non concorda con esta vinculación histórica de Sodoma coa hospitalidade, mais as fontes históricas son, ao noso ver, moi claras.

lagoa de Antela, Cospeito, Guitiriz, Doniños etc. (Chao Rego, 1999: 125). Pódese confrontar a semellanza do relato bíblico cunha das cosmogonías das dunas de Olveira e Corrubedo:

Esta lenda di que unha cidade moi rica se atopaba onde agora están as Dunas de Corrubedo e a Lagoa de Carregal, Valverde. Era abondosa en alimentos e de luxosas construcións, e as súas xentes vivían ostentosas. No frío do inverno chegou unha mendiga farrapenta, cun meniño nos brazos, que era en verdade a Virxe María (hai quen di que era “unha virxe”, como se houberse moitas, o cal é moi interesante...) e foi pedindo casa por casa que se apiadasen dela. Non só non lle daban nada, senón que se rían dela e humillábana. Despois de petar na última casa, sen obter resposta, a Virxe deu media volta e comezou a camiñar, e segundo se ía afastando da cidade, o mar crecía atrás dela. Tanto foi así que arrasou coa cidade e con todos os seus campos, quedando os edificios cubertos pola area que se arrastrara e as leiras inundadas da auga que levaba. (Lijó Gómez, 2010: 100)

Tamén desde a mentalidade medieval o relato de Sodoma presenta moitas incoherencias. Por exemplo, se só eran homes os pecadores, por que se mataron tamén todas as mulleres e todas as crianzas? E que mal fixeran tamén os animais para pereceren dese xeito? A resposta que se dá reafirma a gravidade do pecado: a culpa recaerá non só en quen cometa o acto, senón tamén sobre todas as persoas que viven no lugar, que pagarán tamén a través de penalidades a transgresión cometida por algún dos seus veciños. O pecado puntual é o causante da destrución total. Nesa lóxica, é necesario que haxa un poder forte, o poder do Rei, que, polo ben dos súbditos, persiga implacabelmente a quen puiden cometer esa ofensa contra Deus a través do seu gozo impropio.

En varios textos en prosa en galego-portugués no final da Idade Media expónse o nome de Sodoma, e sempre unido ao de Gomorra, como exemplo da capacidade destrutora de Deus, sen máis indicacións. Así, acontece por exemplo nun texto de finais do século XIV e noutro da primeira metade do XV: o *Horto do Esposo*¹⁴¹ e no *Leal conselheiro*¹⁴².

Ademais, un magnífico exemplo de que todos estes discursos aínda non están

¹⁴¹ No libro 4, capítulo 15, folio 64v. Aquí aparece como contraste de cousas que parecen calmas mais non o son, como o Mar Morto, no cal "jazem alagadas Sodoma e Gomorra".

¹⁴² No título 54, folio 59r. Neste caso, só como exemplo de que é mellor fuxir ante un perigo grande: "Envyando sua ira sobre a[s] cidades de Sodoma e Gomorra, mandou a Lot que fugysse".

consolidados nin tan sequera dentro da propia corte real é que aínda no *specula principis* de Sancho IV, fillo de Afonso X, se recolle a falta de hospitalidade como causante da destrución de Sodoma e non ningún comportamento sexual que o monarca teña que reprobar para salvación dos seus súbditos . O documento é de finais do século XIII, por tanto en etapa aínda trobadoresca, un espectáculo do cal este monarca castelán tamén foi mecenas. Na obra preséntase a importancia da configuración das monarquías absolutas, co rei como salvador supremo (Palafox, 1998: 48-49), mais nesta ocasión non se bota man da sodomía no mesmo sentido. No capítulo IX e XCI do libroponse como exemplo de maldade en xeral, proveniente sobre todo da desobediencia:

Otro sy para mjentes quál juyzio de Dios y quant fuerte y quant espantoso sobre los de Sodoma y Gomorra por el pecado y por la trayçion que fazian. (...)

Otrosy, mjo fijo, para mientes en cómmo destruyó Dios a los de Sodoma y Gomorra, y datan y abiron estas quatro çivdades porque eran mal castigadas y sueltos a fazer sus uoluntades. (Saavedra García, ed., 2008: 45 e 342)

Mais no capítulo 54 xa se concreta mellor cal é a orixe desa maldade, que non é outra que a falta de hospitalidade, na liña do que xa comentamos:

Mas aqui conuiene de notar que asy commo la perujçeçia o la pequena fazienda abaxa o desonrra mucho a los príncipes por las razones sobredichas, asy la magnifiçeçia y la grand fazienda los enxalça y engrandesçe mucho. E señalada mente le deue mostrar esta grandeza en resçebir huespedes y proveer los muy conplida mente en el comer, ca la hospitalidat es mucho de alabar y mucho el contrario de denostar, segund dize el apostol *ad hebreo*, xiiiijo capitolo, do dize: non quereades olujdar el resçebir de los huespedes, ca por esto aplazieron algunos a los angeles por que los hospedaron noble mente y los resçeberon muy bien. Asy commo Abraham y Loth de los que cuenta en el *Genesi*, xix capitulo, que fueron muy hospitaleros a todo omne que paresçiese. Onde Abraham resçebio muy honrrada mente a los tres angeles que le apareçieron, a los quales fizo matar vn bezerro y ponergelo todo delante muy bien adobado, panes mucho escogidos y muchas otras viandas. E eso mismo fizo a Loth a los angeles que resçebio en su casa, y por eso le libró Dios del de destroimiento de Sodoma y de Gomorra. E esta ospitalidat o resçeбimiento deuen guardar mucho los reys a todos los omnes, espeçial mente en las viandas, ca por eso ganan amor grande de todos los pueblos (...). (Saavedra García, ed., 2008: 225-226)

No libro *Fazienda de Ultramar*, datada no século XIII, tamén se describe un pecado que non se concreta en nada máis que a agresividade cos estranxeiros:

Estos angeles con que fablo Abraam vinieron a Sodoma, e Loth sedia a la puerta de la cibdat e violos e levantos contra ellos e omillos troa la tierra. E dixoles: "Priegovos, mios sennores, que vengades a casa de vuestro siervo albergar". Porfidioles mucho e vinieron a su casa e adoboles a comer. En esto vinieron los omnes de la cibdat e cercaron la casa e querian los ent sacar por ferles mal. Estos angeles traxieron a Loth de la cibdat e a su mugier e a sus fijas.

Aqui fueron destroydas las cipdades.

Trametio Nuestro Sennor sobre aquellas cibdades su maldicion e veno fuego del cielo e truenos e relanpagos e foldres e sofre, e fueron destruidas en toda la plana. (Real Academia Española, en liña, s. v. *Sodoma*)

Na afonsina *General estoria*, da que conservamos unha versión galega do século XIV, a énfase do pecado de Sodoma cae do lado da hospitalidade, mais sen estar ausente a explicación sexual. Así, Lot tenta convencer os homes de Sodoma para que non agredan os anxos:

Et dizialles estas palauras por estas duas rrazões: aprimeyra por defender os ospedes que nõ lles fezesem nẽgua força nẽ mal, demays tã grande mal cõmo aquel; asegũda do mal que queriam fazer, tam sem desmesura et sem rrazom, cõmo quer que entendese que era grande pecado delles dar suas fillas, pero touo que moy menor era que aquel que elles queriam cometer (...). Et era costume em aquel tẽpo (...) de os omẽs bõos defender seus ospedes de todo dano et desonrra (...). (Martínez López, ed., 1963: 207)

Porén, non está ausente a explicación sexual, pois comeza por se nos dicir que o pecado da xente de Sodoma e Gomorra era "fazer luxuria ensi méésmos moy desonesta cõtra ley et contra natura" (Martínez López, ed., 1963: 205). É interesante que se describa este pecado concreto de luxuria como algo que atenta non só contra a natureza, senón tamén contra unha determinada lei, que neste contexto debemos entender como norma divina. Mais, así descrita, parecería que se estaban a referir á masturbación ("ensi méésmos"). Algunhas páxinas máis tarde xa amosan que non, que están a pensar nas relacións sexuais intermasculinas, aínda que unhas relacións que, como veremos ao final das liñas citadas, tampouco excluirían a reprodución:

Ca os omẽs daly (...) tam maos erã, et tam mal feytores em aquel feyto de seus corpos, que nõ guardauã os santuarios nẽ os lugares onrrados, nẽ catauã as festas, nẽ as suas ydades enque erã cada huũs deles pera fazer aquela maldade et pecado, nem faziam departimẽto ontresi de nõ pecar: qual quer omẽ cõ qual quer outro, ovello cõ omoço, omãcebo cõ ovello, et todos huũs cõ

outros; et que por este pecado tam grande et tam máo enque todos vsauam, queos matou Deus atodos em tal maneyra, que nõ quedou delles semẽte, nõ quiso que ficase delles, nõ da sua géeraçõ. (Martínez López, ed., 1963: 209)

Na literatura en inglés de finais do século XIV localízanse poemas que falan do mito de Sodoma sen estar causado por nada sexual, senón pola indolencia persoal que é consecuencia da abundancia de bens. Así o di William Langland en *The Vision of Piers Plowman*: "the misery and misfortune among the men of Sodom / Grew through abundance of bread and plain slothfulness" (cit. in Woods, 1998: 41-42).

É moi interesante observar que foi un relato que tardou en ter o seu sentido único, a pesar de que xa lle dera nome a un pecado moi concreto que, de acordo coa pasaxe bíblica, non significa só unha condena individual, senón para todo o circundante a quen cometa a sanción contra Deus. O que podería ser un exemplo máis entre as moitas posíbeis faltas de luxuria vaise especializar en toda a Cristiandade, no mesmo momento en que se configura o poder absoluto do rei. Algúns deses puntos de inflexión que serían cruciais durante séculos déronse na Península Ibérica. Vexámoslos.

4.3 A evolución na Península Ibérica

Nos comezos do século IV realizouse o primeiro concilio ibérico. A maioría dos seus participantes procedían da Hispania Bética, aínda con forte influencia norteafricana (lembramos que a Hispania romana non era só peninsular), mais tamén contou cun representante galaico. O concilio centrouse basicamente en dous tipos de disposicións: as relacionadas coa idolatría e coa regulamentación rigorosa da vida sexual. Así, é o primeiro documento da Igrexa que, por exemplo, estende o incesto até considerar que tamén entran nese grao os cuñados. Tamén é o primeiro que establece en toda a historia do cristianismo o celibato ou a castidade do clero, aínda que este sería un punto moi debatido durante un milenio máis, até ficar consolidado no concilio de Latrán no século XIII e reafirmado en Trento no XVI.

O contraste dalgunhas das doutrinas establecidas no primeiro concilio hispánico é rechamante, mais marca un punto de inflexión no cal a regulamentación do sexo vai

coibrando máis importancia que outros aspectos:

El concilio de Elvira también excomulgaba a la mujer que se divorciara y volviera a casar, mientras que excluía de la comunión sólo durante siete años a la que, en un acceso de violencia, diera muerte a un esclavo (...). De estas medidas se deduce que la Iglesia daba más valor a la legitimidad del matrimonio que al respeto a la vida. Por otra parte, la mujer seguía siendo objeto de todas las suspicacias, ya que los obispos querían (...) que no pudiera enviar ni recibir correo sin control del marido. (Robert, 1999: 294)

No que a nós directamente nos atinxe, tense considerado tamén que o concilio de Elvira é a primeira declaración da Igrexa contra as prácticas homosexuais, decretando a excomuñón —mesmo estando en perigo de morte— para os chamados "corruptores de menores" (Novo, 2013: 39)¹⁴³. Un problema importante é que, cando afrontamos o texto latino, o que detectamos é que se refire apenas a estes últimos e non hai rastro de *sodomía* (o termo xa vimos que aínda vai tardar séculos en aparecer) nin de ningunha expresión sobre relacións intermasculinas ou interfemininas: "Stupratoribus puerorum nec in finem dandam esse communionem" (Cooperatorum Veritatis Societas, 2006: Canon LXXI). quen diso traduce "Los pederastas o sodomitas no pueden ser admitidos en la comunión, ni en su lecho de muerte" (cit. in Rodríguez, 2014) ou non consultou o orixinal ou está a falsealo.

No Concilio XVI de Toledo, en 693, vemos como o incesto é castigado coa excomuñón, que non se observaría no caso de perigo de morte para a persoa infractora. O pecado sodomítico (aí si identifican o episodio de Sodoma como historia de relacións sexuais entre homes) significaría a excomuñón e o desterro, mais con posibilidades de volver á comunidade cristiá se se fixer penitencia abondo. Ademais, os membros do clero perderían as súas dignidades e os leigos levarían azoutes e outros castigos físicos ou simbólicos ante a comunidade (cfr. Tejada y Ramiro, ed., 1864: 567-568)¹⁴⁴.

¹⁴³ Existe un debate sobre se o documento que achega os acordos do concilio é de comezos do século IV, do século VI ou mesmo posterior, con variadas interpolacións, o cal daría pé a diferentes interpretacións cronolóxicas sobre varios deses pecados. Pódese ver ao respecto o traballo de Vilella / Barreda (2006: 285-373).

¹⁴⁴ O padre Flórez interpreta que o castigo é máis forte para os eclesiásticos, entre os cales non habería posibilidade de perdón: "deponiendo y desterrando para siempre al obispo, presbítero o diácono que incurriere en tal vicio; y á los demas, despues de graves penas, se les niegue la comunión aun en la hora de la muerte, si no hicieren digna penitencia" (Flórez, en liña: 229). Non é iso o que lemos no documento latino

De que a homosexualidade se considerase un pecado importante, porén non dos máis graves, foise pasando cos séculos á consideración de que as relacións sexuais entre homes (e, cando así se consideraren, entre mulleres) son o pecado central, o pecado por excelencia, para o cal non existirá eximente que evite a execución e, mesmo, se tentará evitar toda descrición do mesmo.

É con Fernando III e Afonso X sentados no trono do novo reino de Castela cando se conforma e uniformiza o dereito rexio castelán. É dese xeito como se retomarán tanto na Península como no conxunto de Europa as condenas civís á morte por relacións sexuais intermasculinas ou interfemininas. Deses condenas só existían dous principais antecedentes históricos, que non chegaban a ese punto: a lei de Xustiniano, o emperador de Oriente que no século VI decidiu castigar coa castración, e, continuando os seus pasos na seguinte centuria, a monarquía hispánica visigótica, que tomará a mesma disposición, a diferenza doutros reinos xermánicos, que non chegarán a coñecer normas dese tipo (cfr. Carrasco Manchado, 2008: 118).

Chegou até o século XIX unha versión galega, aínda que moi castelanizada, da norma da monarquía visigoda, coñecida como *Liber Iudiciorum* ou o romanceado *Foro Xuzgo*. O seu editor, Antonio López Ferreiro (1975: 699) acha que se realizou no final do reino de Afonso IX, o cal nos colocaría no último terzo do século XIII¹⁴⁵:

De los sodomíticos

Por la fe xpistiana gardar a lee deue poner bonos costumbres e deue refrenar aqueles que fazen munga de sus corpos, ca esto dizemos de bon conseio á la gente et a la terra que nonos tollemos os maes das terras et poner termino á los que son feytos. Onde agora entendemos de desfazer aquel pecado escumungado que fazen os barones unos con outros, et de tanto deuen seer mays tormentados os que se ensuzan en tal maneira, canto eles pecan mays contra deus et contra camdat. Et macar este pecado sea defendido por santa escriptura et polas lees terranales, todauia mester es que sea defendido pela lee noua, que se el pecado non for vengado que non cayan en

do Concilio nin na versión castelá que consultamos (Tejada y Ramiro, ed., 1864: 567-568).

¹⁴⁵ Trátase dun texto aparente e estrañamente moi castelanizado, mais é imposible cotexar co orixinal que leu Antonio López Ferreiro, xa que se perdeu. No lado positivo para termos en conta a veracidade deste documento está o creto de investigador serio e rigoroso que se labrou López Ferreiro coa súa magna obra. Sobre o debate lingüístico e a sorte do manuscrito que o contén, pode consultarse Castillo Lluch / Pichel Gotérrez (2015: 123-168).

peor erro. Et por ende establecemos en este lee que qualquer ome leygo ou de orden, ó de linage ó pequeno ó grande que for prouado que figer este pecado manteniendo el iuyz os deue logo a castrar. Et ainda sobre esto ayan aquela pena a qual dixeron aqueles sacerdotes en su deryto en el terzo ano de nuestro reyno por tal pecado. El rey don flauio rescindo. (López Ferreiro, 1975: 699)

Esta disposición visigótica do século VII foi a primeira norma dos poderes civís da Europa Occidental contra a homosexualidade. Como vimos, a disposición eclesiástica de finais desa centuria era notoriamente menos grave: desterro e excomuñón con perdón posíbel tras penitencia. A conclusión a que se pode chegar é que as poucas leis que se aprobaron antes do século XIII contra as prácticas homosexuais non contaron nin co consello nin co apoio da Igrexa, por máis que nelas se puider utilizar en moitas ocasións unha certa retórica relixiosa. "The fact that the civil laws in question were frequently aimed at the clergy obviously played a large part in this tendency", conclúe Boswell (1981: 174), quen ademais explica que estas normas tan severas non só eran anómalas na Alta Idade Media, senón que ademais case non tiveron influencia (Boswell, 1981: 174-175; Llamas, 1998: 52).

O *Foro Real* (no orixinal castelán, *Fuero Real*) é un proxecto legislativo que pertenceu ao comezo do reinado de Afonso X, mais séculos máis tarde foi tomado como unha das referencias legais nas colonias de Castela. O título IX do libro IV deste código leva por título "[D]os que leyxã a ordĩ e dos sodomíticos" (Ferreira, 1987: I, 279), no cal se inclúen dúas leis, a primeira referida a persoas que deixan o hábito relixioso e a segunda especificamente sobre a sodomía. É rechamante tamén que estes dous puntos tan dispares vaian xuntos, pois parece que o seu elemento unitivo é o fondo relixioso¹⁴⁶. No tema que nos ocupa, avanza un degrao a respecto das condenas de castración e convértese no primeiro código civil rexio de toda Europa que institúe a pena de morte por actos sexuais entre dous homes ou entre dúas mulleres (Boswell, 1981: 288). É interesante que se conxugue un verbo que teña a ver coa avareza para falar da luxuria desenfreada, así como que se expoña o argumento de que estas actuación van contra a

¹⁴⁶ Nalgún códice estas dúas leis aparecen como unha soa (cfr. Real Academia de la Historia, 1836: 134, n. 1). O posíbel erro do copista daría pé a unha lectura na cal esta disposición se referiría só á sodomía nos membros do clero. É importante á luz do comentado anteriormente sobre o inicio da persecución entre a Igrexa por parte dos poderes civís.

natureza, “que un home cobdicia a outro por pecar con él contra natura” (Real Academia de la Historia, 1836: 134), un argumento que xa se vira como máis unha opción no pasado mais que ía gañando forza e exclusividade. Vexámolo na versión galego-portuguesa:

Pero que graue nos é de falar en cousa que é muy sã guisa de cuydar e muy mays sen guisa de o fazer, pero porque mal peccado algua vez cubiça omẽ outro por peccar cõ el contra natura, mandamos que quaes quer que seyã que façã tal peccado, que logo que for sabudo ambos seyã crastados dante todos¹⁴⁷. E depoy a tercer dia que seyã culgados das pernas ata que moyrã que nõqua eñde seyã tolheyto. (Ferreira, 1987: I, 280)

A pasaxe da emasculación á queima serve para escenificar coa maior das contundencias o alcance do poder do rei. A sodomía foi compartir condena con bruxas e herexes, que eran carbonizados "para limpar a terra da súa influència maligna através do feito purificador do fogo" (Allen / Baker / Branigan et alia, 1993: 153).

O endurecemento das penas é, porén, simbólico en todos os sentidos. A efectos prácticos para o reo ou a rea, o certo é que supuña unha relativa mellora, xa que a morte na fogueira se producía por asfixia, mentres que a da castración significaba na maioría dos casos unha execución indirecta (perda de sangue, infeccións etc.) mais a través dun horrible tormento (Carrasco Manchado, 2008: 132, n. 431). No entanto, a nivel social arder nas chamas considerábase non só un padecemento maior (hoxe pode parecelo tamén, con certeza), senón sobre todo un prólogo para a queima eterna no inferno e a imposibilidade absoluta da salvación, xa que as cinzas farían imposíbel a ansiada resurrección da carne. Sabemos por exemplo, polo autor catalán Francesc Eiximenis, que unha muller que foi condenada por se deitar con outras obtivo a "clemencia" do xuíz: visto que era unha persoa que fixera moito ben para a comunidade, non a condenou á fogueira... senón a que morrese enforcada (Blackmore, 1999: 218-219).

Aínda que ten razón John Boswell ao pór en relevo que o *Foro Real* é o primeiro código rexio europeo que toma esa disposición, non é menos verdade que o que fai é ser a desembocadura de multitude de normas que van aparecendo en diferentes puntos de Europa. En particular, é moi proclive a estes castigos a emerxente Castela que vai dos

¹⁴⁷ En castelán, "ante todo el pueblo" (Real Academia de la Historia, 1836: 134).

séculos XI e XIII, nos seus foros e cartas de poboación (cfr. Ortega Baún, 2011). Habería que preguntarse por que neste reino hai tanta severidade, maior que noutros espazos do mesmo continente ou da mesma Península Ibérica. Reparemos, por exemplo, en que en Galiza só se acabará sentenciando coa pena de morte por sodomía cando o reino teña que adoptar o dereito castelán. Unha hipótese plausíbel é que isto se debe ao proceso de repoboación de Castela:

La persecución de la sodomía encontraría, por tanto, cierta relación con la necesidad social de controlar la reproducción de la población por parte de esos núcleos de la comunidad que se hayan en proceso de formación y de consolidación, para lo cual generan mecanismos normativos y simbólicos de exclusión y de integración. (Carrasco Manchado, 2008: 130)

Podemos reparar por exemplo no foro de Soria, de 1256, no cal se unían con crueldade todas as posíbeis penas: apresar os culpados, castralos, arrastralos polas rúas e, finalmente, queimalos:

Porque nos (...) agravia de decir cosa que es muy sin guisa de cuidar, é más de lo decir: porque mal pecado algun omme vencido del diablo cobdicia á otro por pecar contra natura con él, aquellos que lo ficieren, luego que fueren presos sean castrados concejeramiente, é dende á otro dia sean trastrados é despues quemados. (Cit. in Blanco White, 1813: 358)

Visto nese contexto, o *Foro Real* diminúe a severidade que si se achaba nesas cartas de poboamento. Mais este código rexio foi substituído por outra proposta lexislativa, as *Sete partidas*¹⁴⁸. Nelas, que se foron reelaborando entre 1265 e 1275, é onde se consagran uns elementos penais para reprimir a sodomía que case non tiveron variacións nos séculos seguintes. Tanto por iso como porque foi un código elaborado por un dos principais mecenas e trobadores, resulta moi importante detérmonos na súa concreción:

De los que fazen pecado de luxuria contra natura

Sodomítico dicen al pecado en que caen los hombres yaziendo vnos con otros contra natura, e costumbre natural. E porque de tal pecado nacen muchos males en la tierra do se faze, e es cosa

¹⁴⁸ Orixinalmente, *Siete partidas*, mais foron traducidas tamén para o galego, aínda que hoxe só conservemos algúns fragmentos. Como xa indiquei con anterioridade e sosteño, "[a]índa que está ben demostrado que Afonso X non era proclive aos intereses da nobreza galega, é anacrónico considerar que foi este monarca o que impuxo a castelanización homoxeneizadora da burocracia de todos os seus reinos, segundo reza esa idea simplista de que foi un rei que apostou polo galego para o verso e polo castelán para a prosa. As traducións están aí para nos contradiciren o tópico, mais tamén para nos amosaren que había unha preocupación do monarca porque en Galiza se adoptase esta lexislación e se abandonase o Foro Xuzgo." (Callón, 2011: 24-25, n. 1)

que pesa mucho a Dios con el, e sale ende mala fama, non tan solamente a los fazedores, mas aun a la tierra do es consentido; porende, pues que en los otros titulos ante deste fablamos de los otros yerros de luxuria, queremos aquí dezir apartadamente deste, e demostraremos, donde tomo este nome, e quien lo puede acusar, e ante quien. Et que pena merescen los fazedores, e los consentidores.

Ley I. Onde tomo este nome el pecado que dizen Sodomitico, e quantos males bienen del.

Sodoma, e Gomorra, fueron dos Ciudades antiguas, pobladas de muy mala gente: e tanta fue la maldad de los omes que biuian en ellas, que porque vsauan aquel pecado que es contra natura, los aborrecio nuestro Señor Dios de guisa, que sumio ambas las Ciudades con toda la gente que y moraba, e non escapo ende solamente, si non Loth, e su compañía, que non auian en si esta maldad; e de aquella Ciudad Sodoma, onde Dios fizo esta marauilla, tomo este nome este pecado, a que llaman Sodomitico. E deuese guardar todo ome deste yerro, porque nacen del muchos males, e denuesta, e desfama a si mismo el que lo faze¹⁴⁹. Ca por tales yerros enuia nuestro señor Dios sobre la tierra, donde lo fazen, fambre, e pestilencia, e tormentos¹⁵⁰, e otros males muchos, que non podria contar.

Ley II. Quien puede acusar a los que fazen el pecado sodomitico, e ante quien, e que pena merecen hauer los fazedores del, e los consentidores.

Cada vno del pueblo puede acusar a los omes que fiziessen pecado contra natura, e este acusamiento puede¹⁵¹ ser fecho delante del Judgador do fiziessen tal yerro. E si le fuere prouado, deue morir porende tambien el que lo faze, como el que lo consiente. Fueras ende si alguno dellos lo ouiere a fazer por fuerça, o fuere menor de catorze años. Ca estonce non deue recibir pena, porque los que son forçados non son en culpa; otrosi, los menores non entienden que es tan gran yerro como es, aquel que fazen. Essa misma pena deue auer todo ome, o toda muger, que yoguiere con bestia; et deuen demas deben matar la bestia por amortiguar la remembrança del fecho. (López, ed., 1843-1844: IV, 476-477)

Hai seis trazos desta normativa sobre os que debemos prestar singular atención. En primeiro lugar, vemos que se consolida a condena á morte, mais neste caso sen concretar o procedemento. En segundo lugar, é moi importante que se establece a posibilidade de que calquera poida denunciar: mesmo as persoas que se consideran incapacitadas noutras ordes de delitos carecen aquí de restricións (Tomás y Valiente, 2000: 105-128). Un

¹⁴⁹ Noutras edicións cotexadas, "á sí mismo et al que lo face con él" (Real Academia de la Historia, 1807: 664).

¹⁵⁰ Na edición da Real Academia de la Historia (1807: 664), "terremotos".

¹⁵¹ Na edición da Real Academia de la Historia (1807: 665), "debe".

terceiro punto, moi importante para determinadas cantigas que imos ter de abordar e que sabemos que son do tempo afonsino, é que se lle dá forza ás xustificacións desta persecución civil non só a través de concepcións teolóxicas, senón tamén, o que é moi importante, por volta da natureza, "contra natura". Un cuarto aspecto para salientar é o argumento a través da consolidación da relectura do relato bíblico da destrución de Sodoma. Unha quinta cuestión é que se entende que calquera pode cometelo ("deuese guardar todo ome deste yerro"), non unha persoa ou un grupo de persoas que teñan unhas afinidades ou proclividades específicas, o cal favorece unha cosmovisión paranoica. E, por último, e porén do máis importante, é fulcral que se coloque implicitamente o rei como salvador ante os perigos que a sodomía supón, "non tan solamente a los fazedores, mas aun a la tierra do es consentido", co poderoso exemplo da cidade destruída para dar credibilidade ao argumento.

Como se ve, nas *Sete Partidas* prodúcese unha viraxe fundamental sobre o concepto de sodomía, a través da cal o acto penábel se politiza e se sacraliza ao mesmo tempo. Tanto a imaxe do monarca como a responsabilidade do goberno terrenal se fan orbitar ao seu redor, polo que non se trata só dunha acción puntual, moito menos íntima, porque as consecuencias imaxinadas e proclamadas son a destrución colectiva.

Esta visión é fundamental para entendermos o que antes indicabamos sobre a vinculación da intolerancia e a aparición das monarquías absolutas. O rei ten de ser soberano porque ten a obriga de salvar o seu pobo, nunha estratexia que pasa por inocular a culpa a nivel comunitario (Carrasco Manchado, 2008: 134).

Esa mesma forma de razoar é a que segue Fernando de Aragón, máis tarde chamado O Católico, cando asina da súa propia man cédulas contra casos concretos de actos sodomíticos que, do punto de vista actual, resultarían totalmente alleas para o alto goberno. Por exemplo, o monarca en persoa preocupábase de atender se era certo ou non que un crego tratara de cometer o pecado contranatura cun sancristán. O xurista Francisco Tomás y Valiente (2000: 118) chama a atención a casos coma ese e fai en voz alta unha pregunta moi importante: "¿No tenía cosas más importantes y generales de las

que ocuparse el rey?". Pois, con certeza, nos ollos do seu tempo, non, porque a sodomía xa está consolidada como un dos maiores perigos que debe combater a monarquía. Non chegaba por iso con dar indicacións de que se cumprise o dereito en xeral, había tamén que perseguilo en cada caso concreto, para demostrar o poder e o bo goberno do soberano.

Aínda que marque os trazos xerais de disposicións futuras, iso non quere dicir que estas non tivesen aínda posibilidades de se agravar, inclusive no reino de Castela, como é bo de ver no matrimonio que o anterior rei citado tivo con Isabel. Por exemplo, ten tres eximentes para a pena capital que non figurarán na pragmática que emiten a raíña de Castela e o rei de Aragón en 1497 en Medina del Campo: só cita os homes e inclúe excepcións para quen fose sodomizado á forza e para os menores (Chamocho Cantudo, 2012: 104-106 e 236-237). Estas tres diferenzas son moi importantes tamén á hora de nos debuzarmos sobre a lírica trobadoresca, polo que nos deteremos un bocadiño nelas.

Nas *Partidas* dise que tanto mulleres como homes poden cometer bestialidade, mais non se consideran posíbeis ou penábeis as relacións interfemininas. É certo que Gregorio López, editor das *Partidas* tres centurias despois, explica que se deben aplicar esas mesmas disposicións a esoutra metade da humanidade, mais o caso é que a súa é xustamente unha interpretación tres séculos posterior. Recordemos que o que el di é: "Idem in mulieribus, si una foemina cum alia agat contra naturam, vel masculus cum foemina contra naturam" (López, ed., 1843-1844: IV, 476, n. 1), o que non é moi fácil de identificar, pois toma como referencia a cópula heterosexual.

As outras dúas eximentes están vinculadas, pois ser sodomizado á forza ou ser menor significa que non se ten capacidade de decisión sobre o pecado cometido. Esas prerrogativas perderanse no futuro, até o punto de que se darán casos de rapaces na Idade Moderna que denuncian que os violaron e a resposta que reciben é un castigo severo (cfr. Riera i Sans, 2014).

As reducións de penas puideron dar lugar a situacións de sacrificio romántico, das que por exemplo nos ficaron testemuños na Venecia do século XV. Un dos membros do par

capturado dicía que forzara o outro para que así o seu namorado tivese opción de saír ileso: "Algumas veces, amantes masculinos afirmaram ter forzado seus parceiros, a fim de salvá-los dos rigores da lei: um eco tocante de uma devoção que chega até nós graças aos registros que restaram dos tribunais" (Richards, 1993: 151).

Cando leamos as cantigas de Pero da Ponte debemos ter presente a existencia dese marco no cal, se un practicaba a sodomía mais declaraba que fora contra a súa vontade, non se consideraba que cometese o delito / pecado. Mais, en xeral, se confrontamos a lírica maldicente galega co cadro xurídico, veremos que se trata de mentalidades diferentes, o mesmo que cando a confrontabamos con literatura leiga da mesma época como a astrolóxica, ou cando a confrontemos con casos procedentes da mesma corte real, nomeadamente a afonsina. Mentres nas normas se penaba coa morte cunha linguaxe hiperbólica, nos versos e nos cantos ríase a cachón con eses vicios. O único exemplo de queima de persoas polos seus gustos sexuais achámolo na composición CCXXXV nas Cantigas de Santa María, onde se fala "daqueles que non querían moller" (como explicaremos no capítulo 8), mais non localizamos ningún na lírica profana galega¹⁵².

Coa Pragmática de Medina del Campo que antes citamos, que se levou a cabo douscentos anos despois das *Partidas*, os Reis Católicos serán exemplares tamén neste punto na súa asunción e aplicación dun discurso intolerante e de exterminio. A sodomía será un concepto axial para a instauración e fortalecemento das monarquías absolutas.

As *Ordenações de Afonso V*, reunidas 50 anos antes diso, supoñen un elo de unión entre as normas douscentistas do Rei Sabio (que xa vimos que tiñan algunha matización á hora de se aplicaren) e a contundente e implacábel disposición de 1497¹⁵³.

Como xa adiantamos no noso traballo *Amigos e sodomitas* (Callón, 2011: 31-40), as

¹⁵² Sería extraordinariamente discutíbel comprender iso na cantiga [65*], que incluimos no corpus de estudo porque houbo críticos que a leron como unha sátira sobre a homosexualidade, aínda que do noso punto de vista non o é. Mesmo se se quixer entender nese sentido o uso do verbo *queimar*, repárese que sería Joan Fernandiz quen se vingaría da queima que xa lle fixeron. Sería entón que lle mataron na fogueira o amante? Parécenos que esa liña interpretativa non se sustenta.

¹⁵³ As *Ordenações* son reunidas a meados do século XV, coleccionando nelas tanto leis baseadas en normas preexistentes como varias disposicións do dereito romano e canónico cuxa validez aí se referenda. Mais no caso que nos ocupa non nos interesa tanto observar o que se mantén como cotexar as importantes mudanzas que se están a producir nese momento histórico en moitos aspectos como o control da sexualidade.

Ordenações son unha fonte documental extraordinaria para comprobarmos dous dos principais trazos que conformarán este pecado-delito, máis acentuados nesta nova fase, aínda que tamén presentes nos séculos XIII-XIV:

Dos que cometem pecado de Sodomia

Sobre todollos pecados bem parece seer mais torpe, çujo, e deshonesto o pecado da Sodomia, e nom he achado outro tam avorrecido ante DEOS, e o mundo, como elle; porque nom tam soamente por elle he feita offensa ao Creador da natureza, que he DEOS, mais ainda se pode dizer, que toda natura criada, assy celestial como humanal, é grandemente offendida. E segundo disserom os naturaees, soamente fallando os homeës em elle sen outro algum auto, tam grande he o seu avorrecimento, que o aar ho nom pode soffrer, mais naturalmente he corrompido, e perde sua natural virtude. E ainda se lee, que por este peccado lançou DEOS o deluvio sobre a terra, quando mandou a Noé fazer huã Arca, em que escapasse el, e toda sua geeraçom, per que reformou o mundo de novo; e por este peccado soverteo as Cidades de Sodoma e Gomorra, que foram das notavees, que aaquela sazom avia no mundo; e por este peccado foi estroida a Hordem do Templo per toda a Christandade em hum dia. E porque segundo a qualidade do peccado, assy deve gravemente seer punido : porem Mandamos, e poemos por Lei geeral, que todo homem, que tal peccado fezer, per qualquer guisa que seer possa, seja queimado, e feito per fogo em poo, por tal que já nunca de seu corpo, e sepultura possa seer ouvida memória. (Maia / Ventura / Marques / Freitas, en liña: Libro V, Título XVII)

En primeiro lugar, é de salientar o feito de que xa ten un nome de seu consolidado: é un substantivo, *sodomia*, non un adxectivo: *vicio sodomítico*, *pecado sodomítico*... En segundo lugar, contraditoria e eficazmente, a súa innomeabilidade. Por iso se chamará en moitas ocasións “pecado nefando” ou “vicio nefando”; isto é: que non debe ser pronunciado, que non debe ser dito en público. Estamos perante un pecado mortal e un delito gravísimo (terminará sendo de lesa maxestade), mais que cómpre condenar sen ser citado, debendo enunciarse e podendo comprenderse só a través de circunloquios, reviravoltas e sobreentendidos. Este é un aspecto que tampouco podemos esquecer cando nos debrucemos tanto sobre cantigas como sobre outros documentos medievais.

Parecía difícil ir alén da negativización deste pecado que se realizaba nas *Partidas*, mais o esforzo hiperbólico persiste e procura superarse: é o pecado máis torpe, máis suxo, máis deshonesto, o máis aborrecido ante o Deus e ante todas as criaturas da natureza.

Tan mau é que non só produce efectos desastrosos a súa práctica, senón a súa mera mención: o ar farase irrespirábel “soamente fallando os homeës em elle sen outro algum auto” (Maia / Ventura / Marques / Freitas, en liña: Libro V, Título XVII). Polo mero feito de pronunciar en voz alta en que consiste esta falta ao Deus e á natureza chegará a destrución. Para demostrar estas nefastas consecuencias, a norma real pon varios exemplos da veracidade do perigo: o diluvio universal que asolagou o mundo xa nunha ocasión, a eliminación das importantes cidades de Sodoma e Gomorra, a caída nunha soa xornada dos Templarios etc. O historial de devastación aumenta con esas vinculacións extemporáneas ao relato de Noé e tamén á historia do Temple, cuxos membros foron acusados de sodomitas como argumento para fechar a orde, autoconfirmando así que a sodomía é destrutiva.

Podemos ver tamén que, para evitar esa condena, se pretende que se apague totalmente a memoria da existencia de quen cometeu o pecado. Xustificárase así a súa execución na fogueira e a interdición a que reciba enterro cristián. Do mesmo xeito que de Sodoma non ficou rastro, do mesmo xeito que a muller de Lot foi transformada en estatua de sal por se deter un momento para ollar, só ollar, cara á cidade do pecado. Dese xeito debería eliminarse a lembranza da sodomía¹⁵⁴.

O maior grao da hipérbole está conseguido. A colocación da sodomía como concepto central para as novas monarquías, tamén. Pódese dicir o que é o asasinato, o adulterio, o sacrilexio... Mais a sodomía é innomeábel. Esta negativa a mesmo sinalar que é o perseguíbel é un dos constituíntes axiais do concepto. Tamén un dos seus principais paradoxos. E tamén unha das principais razóns do seu éxito, pois faino o suficientemente maleábel como para que a súa persecución se converta nunha das principais exhibicións da soberanía real. É por esa mesma lóxica pola que podemos comprender que, por

¹⁵⁴ Ese apagamento das fontes é chave telo presente sempre que se pretende estudar a opción sexual na Historia: "the longevity of prejudice against gay people and their sexuality has resulted in the deliberate falsification of historical records concerning them" (Boswell, 1981: 17). Deses adulteración poderíamos pór moitísimos exemplos e Boswell cita varias modificacións de documentos; voltaremos sobre este tema na epígrafe 8.4. Á parte dos sinalados por el, indicamos, a título de exemplo, o caso da tradución no século XI do libro de *Aforismos* do doutor Yuhanna ibn Masawaih, coñecido tamén como Xoán Mesué. Aí elimínanse unicamente dúas proposicións e ambas estaban vinculadas co gozo do sexo anal (Jacquart / Thomasset, 1988: 155).

exemplo, na restauración da independencia de Portugal no século XVII, o novo monarca se estree cun auto de fe en que son axustizados once reos, oito deles por cometeren o pecado-delito nefando. Non é posíbel unha mellor demostración do poder da monarquía.

4.4 Mulleres e sodomía

A conveniencia dunha epígrafe diferente para vermos como foi a aplicación destas normativas relixiosas e xurídicas para as mulleres é mostrada, en primeiro lugar, polo comentario que antes vimos do xurista Gregorio López, que se ve na necesidade de especificar nas súas glosas ás *Partidas* que, aínda que a lei diga só homes, tamén debe ser aplicada ás mulleres (López, ed., 1843-1844: IV, 476). Toda a necesidade de explicación deste xurista deriva do que algunhas pensadoras feministas do século XX denominaron como a imposibilidade conceptual do lesbianismo (Martínez, 2015); unha imposibilidade tal que para as institucións as castigaren mesmo será necesario que se argumente a continxencia de que tal práctica poida darse.

Ao longo dos séculos, a resposta a esta dúbida non sempre foi positiva, de xeito que, en moitos lugares, mentres se perseguían as relacións entre varóns, a homosexualidade feminina ficaba nun terreo, como pouco, para-legal. Unha anécdota tan rechamante como engrazada a este respecto foi protagonizada séculos máis tarde pola inglesa raíña Vitoria, que se negou a promulgar unha normativa para penalizar o lesbianismo co argumento de que tal comportamento simplemente non eran posíbel (cfr. Mira, 1999: 442).

O paradoxo de padecer e beneficiarse da invisibilidade é un dos elementos centrais do lesbianismo (Sanfeliú, 1996: 35). Estas características proceden dun patriarcado que, nunha concepción falocéntrica, desconsidera a existencia dunha sexualidade á marxe dos desexos e normas masculinas. Traiamos tamén á acordanza que, durante séculos, en Occidente se considerou que o esperma era o único e sagrado principio activo da reprodución, onde a muller tería un mero papel de receptáculo. O *Liber minor de coitu*, cuxos manuscritos máis antigos datan da metade do século XIII, di:

El coito se hace entre dos animales: uno que eyacula el semen, otro que se le acopla y recibe el semen en su profunda concavidad, que se encuentra cerrada por todas partes, para que no se

esparza y derrame por ningún lado. (Montero Cartelle, ed., 1983: 79)

Non hai óvulo (que se descubriría no século XIX): hai oco. Na lóxica subxacente que xustifica o ataque contra a natureza das prácticas intermasculinas ou interfemininas por ser unha traizón ao mandato divino da reprodución compréndese ben que se persigan máis as relacións entre dous varóns, que supoñen a inutilización de esperma. En moitas prédicas chegou a dicirse que ese seme o aproveitaba o demo para se encarnar.

A maioría dos discursos, nos diferentes rexistros (médico, xurídico, relixioso etc.) pendularán entre o silencio e o castigo. Eran discursos sempre masculinos, que revelaban "una ignorancia fundamental acerca de lo que hacían las mujeres unas a otras y de cómo clasificar estos actos en las categorías y crímenes sexuales establecidos" (Brown, 1989: 62).

Entre os espazos en que aparece especificamente a condena é nas *Summa theologiae* de Tomé de Aquino, unha obra que serviu de guía do pensamento cristián durante séculos. Nela faise explícito que unha das catro posibilidades que hai de vicio contranatura (xunto coa masturbación, a bestialidade e o coito que non procura a reprodución) é o "concubitum ad non debitum sexum, puta masculi ad masculum vel feminae ad feminam" (Thomas Aquinas, en liña: II, II, 154, 11).

Porén, o futuro santo referenciaba a súa condena na que era a tradución latina da Epístola dos Romanos I, 26-27, de Paulo de Tarso. O problema desa pasaxe é que alí se mudaba unha expresión grega sen connotacións morais pola expresión *contra naturam* (cfr. Carrasco Manchado, 2008: 121; Boswell, 1981: 106-117). É destes casos en que a historia se escribe a través de equívocos, onde os significantes acaban por importar e pervivir máis que os significados.

Nos penitenciais xa había referencias ás prácticas homoeróticas femininas cando menos desde o século VII, aínda que sempre como un pecado menos grave. No *Poenitentiale Theodori*, de Teodoro de Tarso, bispo de Canterbury, dise que a fornicación "Muliere cum muliere" supón tres anos de penitencia, mentres que "masculus cum masculo" implica dez. No mesmo documento diferéncianse as relacións intermasculinas ou interfemininas do "Sodomitæ", que significan nas dúas situacións sete anos de

penitencia (Frantzen, 1998: 176). Sete coesmas de xaxún é a pena que reciben tamén as mulleres activas no *Tratado de Confissom*, editado en Chaves en 1489, unha pena idéntica á que recibirían dous homes e, porén, moi inferior á que se lle aplicaría a un varón que cometese adulterio, que podería ir dos 13 aos 21 anos; mentres, as mulleres que fosen penetradas por outras cun instrumento deberían xaxuar cinco coesmas (Machado, ed., 2003: 51 e 174-175).

A maior proliferación veu a partir das *Sumas teolóxicas*. Silvestre da Prierio no seu manual de confesión, Jean Gerson (reitor da Universidade de París no século XV) e Antonino (bispo de Florencia na primeira metade do XV) incluíron o pecado interfeminino (Brown, 1989: 16). Chama a atención, iso si, que no penitencial que escribiu Carlos Borromeo a finais do século XVI diga que, se unha muller ten relacións sexuais con outra muller, debe ter a mesma sanción que se se masturba: dous anos de penitencia (Brown, 1989: 16). Pode compararse coas penas de morte que estaban a proliferar por moitas partes de Europa e que estaban xa consolidadas nas relacións entre homes, ou mesmo con outros castigos previos por cometer actos de sodomía intermasculina.

Nas citadas glosas de Gregorio López no século XVI, ademais de nos dicir que as mulleres tamén poderían cometer o pecado, sinala que é especialmente grave "quando mediante aliquo instrumento virginitas violetur" (López, 1843-1844: IV, 476, n. 1). A posibilidade de que unha muller se sirva dun falso pene con outra si que é obxecto de persecución e aparece de forma recorrente nos escasos documentos de xuízos contra mulleres *sodomitas* (Murray, 1996: 201) e figura tamén nos penitenciais desde o século VII (Lacarra Lanz, 2009: 213).

A reapplicación para as mulleres de lexislación previamente concibida para homes, como a proposta por Gregorio López, non só se produciu na Idade Moderna, senón tamén dentro das extremas da propia época medieval. Arredor de 1270 foi promulgada en Orleáns a primeirísima lei civil que condena o lesbianismo: *Li livres di justice et de plet* (Boswell, 1981: 290). Se no caso dos varóns se dicía que, segundo as veces que os collesen, lle cortarían os testículos, o pene e, xa á terceira, os queimarían, para castigar as

mulleres sinalábase de forma vaga que as dúas primeiras veces se lle cortarían un membro (sen ficar moi claro cal) e que a terceira tamén as executarían nunha lagarada (Rapetti, ed., 1850: 279-280). Vese con claridade que nos primeiros tormentos simplemente se lles aplicaba un castigo que fora pensado para as especificidades dos xenitais masculinos.

Nos comezos do século XIV, o xurista itálico Cino da Pistoia interpretou tamén o dereito romano de forma condenatoria para o lesbianismo. A súa lectura partía dunha escura norma de finais do século III, a *Lex foedissiman*, que condenaba a prostitución feminina mais que el entendeu como unha prohibición ás relacións sexuais entre mulleres. A lectura de Cino da Pistoia tivo un grande eco posterior en toda Europa.

No aspecto iconográfico, tamén son menos as mostras que achamos de representacións do pecado entre mulleres que do pecado entre homes. Unha interesante excepción é unha Biblia moralizada francesa de arredor de 1220, onde, nunha letra capital iluminada, se representan unha parella homosexual masculina e outra feminina. Nesta imaxe¹⁵⁵ vemos unha clara ilustración dun pecado en que poden caer non só varóns, senón tamén mulleres; no entanto, chama a atención que, a pesar de estaren rodeadas de demos, ambas as parellas exhiben rostros de paz e con posicións corporais afectuosas, talvez alleas a que o amor de que gozan é un pecado que os levará á condena eterna.

Á parte de todos estes discursos relixiosos e xurídicos, alí onde as mulleres podían organizarse por si mesmas e conviviren sen varóns, como é no caso dos mosteiros, houbo tamén desde cedo normativas eclesiásticas (por tanto, masculinas) que colocaron impedimentos aos seus relacionamentos físicos. Agostiño de Hipona dirixira a seguinte epístola a un grupo de monxas no século V:

Non autem carnalis, sed spiritalis inter vos debet esse dilectio: nam quae faciunt pudoris immemores, etiam feminis feminae, iocando turpiter et ludendo, non solum a viduis et intactis ancillis Christi in sancto proposito constitutis, sed omnino nec a mulieribus nuptis, nec a virginibus sunt facienda nupturis. (Agustinus Hipponensis, en liña: § 14)¹⁵⁶

¹⁵⁵ Pertence á *Bible moralisée*, ca. 1220-1225, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2554, fol. 2r.

¹⁵⁶ "Non debe ser terreal, senón espiritual, o amor entre vós. As cousas que as mulleres fan unhas ás outras sen preocupación polo pudor, como brincadeiras e xogos, deben evitarse, non só ás viúvas e ás castas virxes de Cristo, que viven segundo un santo propósito de vida, senón tamén ás casadas e ás mozas casadeiras." (Trad. propia)

Chama a atención que sexa un texto tan claro sobre o tema, mais tamén o feito de que é dos escasísimos comentarios que se fan desde a patrística sobre o lesbianismo. En xeral, sobre as relacións entre mulleres, "the fathers' silences is marked" (Boswell, 1981: 158).

Aínda máis explícito é no século VII Donato de Besançon cando redacta as regras para o mosteiro feminino que fundou súa nai. Así di o título 32:

That none take the hand of another or call one another "little girl"

It is forbidden that any take the hand of another for affection whether they stand or walk around or sit together. She who does so, will be improved with twelve blows. And any who is called "little girl" or who call one another "little girl," forty blows if they so transgress. (Donatus of Besançon, en liña)

Nas mesmas disposicións indica que as freiras non poden ter nada que poidan fechar baixo chave (tampouco a cela, con certeza) e que deben durmir en camas separadas, o que é verdadeiramente sorprendente nunhas sociedades en que o habitual era partillar leito¹⁵⁷. Así di no título 11 e reitera no 65, que citamos na tradución para o inglés que podemos consultar:

Each woman should sleep in a separate bed and they should accept bedding as the mother directs the arrangements of the couches. If possible, all should sleep in one place but, if large numbers prevent this, they should rest by tens and twenties with the elders who have charge of them. Lights should burn in each chamber until daybreak. They should sleep clothed, their girdles bound with all gravity and modesty and always ready for divine service. And when the signal is given, they should hurry to get to the work of God with no delay, following one another. The younger sisters should not have their beds facing one another but mixed with the elders. Rising they should encourage each other to the work of God temperately resisting the excuses of the sleepy. (Donatus of Besançon, en liña)

Os conventos femininos son espazo para a imaxinación masculina, mais tamén para o seu control político efectivo. Xa no século XVI, houbo leves sospeitas de derivaslésbicas sobre Teresa de Jesús (Vidal, 2004). Esa monxa continuamente censurada e escrutada pola Inquisición, porén despois canonizada, deixaba claro nas súas regras de funcionamento (*Constituciones* de 1567, IX.9) que non deberían existir *amizades particulares* entre as

¹⁵⁷ Esa é, por exemplo, a lóxica que segue o *Penitencial* de Martin Perez cando di que un home que cometese o pecado de sodomía non debe durmir máis "com outro" (Martins, 1957: 93).

súas relixiosas. O significante *amizades particulares* é coñecido por se utilizar para se referir á homosexualidade en moi diferentes épocas e ela vincúlao coa posibilidade do contacto físico. Ademais, non consideraba esta unha regra máis, senón unha das que importan "mucho":

Ninguna Hermana abrace á outra, ni la toque en el rostro ni en las manos, ni tengan amistades en particular, sino todas se amen en general, como lo manda Jesu-Christo á sus Apóstoles: pues son tan pocas, facil sera de hazer; procuren de mirar á su Esposo, que dió la vida por nosotros. Este amarse unas a otras en general importa mucho. (Teresa de Jesús, 2008: 276)¹⁵⁸

A referencia continua é a que as monxas están reunidas para un "Esposo" cara ao que teñen que "avivar el amor" (Teresa de Jesús, 2008: 273), que é Cristo. É unha erotización heterosexual da ausencia de relacións heterosexuais.

¹⁵⁸ Na edición do espazo web de Santa Teresa de Jesús, a última frase citada é "Este amarse unas a otras en general y *no en particular* importa mucho." (Teresa de Jesús, en liña: 7; salientamos con itálica a parte que é diferente).

A expresión *particular amistad* aparece tamén nun escrito dunha década máis tarde, no opúsculo *Modo de visitar los conventos*. Aí alerta da posibilidade de que a superior teña preferencia por algunha freira: "Informarse si la priora tiene particular amistad con alguna, haciendo más por ella que por las otras; porque en lo demás no hay que hacer caso, si no fuese cosa muy demasiada" (Teresa de Jesús, 2003: 6).

5. As relacións intermasculinas e interfemininas nas literaturas medievais

5.1 As *kharxas*

Manuel Rodrigues Lapa (1981: 31-108), nas súas clásicas *Lições de literatura portuguesa. Época medieval*, expuxo e desenvolveu as proposicións que explicarían a orixe do trobadorismo galego. Aí estaban a tese folclórica, a arábica, a medio-latina, a litúrxica e a paralitúrxica. Sexa pola tradición popular, o manancial común das *kharxas* ou o específico da cultura árabe, a retórica latina medieval e o seu impulso do isosilabismo, as festividades litúrxicas do cristianismo ou os textos profanos que acompañan estas últimas...; sexa por calquera destas correntes, dicimos, o certo é que en todas elas se pode rastrexar e localizar, en ocasións con protagonismo indiscutíbel, o repertorio de temáticas homosexuais, quer nunha liña amorosa (muwasahas, poemas eróticos mediolatinos...) quer nunha liña satírica, na cal poden estar presentes ben porque sexan a razón da invectiva ben porque o maior realismo das críticas supón dar voz e presenza a esta parte da realidade.

Na presentación dunha panorámica xeral das relacións intermasculinas e interfemininas na literatura medieval, imos comezar por nos adentrarmos na chamada tese arábica, que ten especial presenza en todos os manuais escolares, tanto galegos como españois, cando se aborda esta etapa. Iso si, a pesar de que se coloquen as *kharxas* e muwasahas como antecedentes das cantigas de amigo (aínda que sobre ese diálogo cultural non hai moito máis que interesantes conxecturas), sistematicamente esquecese que esa tradición lírica ten casos abondosos de enunciación homoerótica. Non podemos máis que concluír que houbo un proceso de construción deliberada polo cal se presentaron falseadamente como cantares cristiáns de amores heterosexuais (Fernandes, 2007; Rubiera Mata, 2004: 56-59; Sobh, 1994, e Bossong, 2010).

A teorización sobre a influencia árabe, aínda que xa existía previamente, colleu unha forza totalmente nova a partir da publicación dunha vintenta de *kharxas* mozárabes en

1948, da man de Samuel Miklos Stern¹⁵⁹. Con esa edición produciuse unha pequena conmoción no mundo dos estudos medievais e abriuse un profundo debate sobre como situar esa descuberta nas orixes da lírica romance, tanto na peninsular como europea. Por unha banda, a súa aparición resultaba unha oportunidade por parte da escola filolóxica española e españolista (Rodríguez Alonso, 2004) para lle restar importancia ao deslumbramento que supuxera a edición do trobadorismo galego. Existían versos en romance en chan peninsular que, se ben eran menores en cantidade (na actualidade calcúlense por volta das cinco ducias, daquela un terzo), tiñan o plus da maior antigüidade¹⁶⁰. A data da edición non é menor, pois estas composicións serán lidas durante décadas cun verniz propio da Ditadura franquista en que tiveron tan excelente acollida: serán composicións españolas, cristiás, sempre heterosexuais e castas.

Como é sabido, a kharxa é unha breve composición lírica, que podía estar escrita en árabe vulgar, en hebreo ou no hoxe denominado mozárabe¹⁶¹, e que se colocaba ao final dun poema en árabe ou hebreo chamado muaxaha ou muwasaha. Cómpre lembrar que o

¹⁵⁹ O título do artigo en que as deu a coñecer contribuíu a un importante equívoco, pois dicía que estaban escritas "en espagnol" ou "vieux dialecte espagnol": "Les vers finaux en espagnol dans les muwasshas hispano-hébraïques: Une contribution à l'histoire du muwasshas et à l'étude du vieux dialecte espagnol 'mozarabe'».

A Wikipedia [19 de xullo de 2016] en francés aínda continúa a falar de kharxas "composées en ancien espagnol".

Sobre esta ambigüidade reflectiu Pilar Vázquez Cuesta (1980: 636-638) e, en varios traballos, Federico Corriente (2008: 99).

¹⁶⁰ En termos positivos, García Gómez (1991: 3) sinala que a publicación das kharxas non tivo relevo até que Dámaso Alonso "de verdad, con finísimo olfato, levantó la liebre". Non debe esquecerse, ademais da cuestión política e nacional que hai de trasfondo nese debate, o relevo que se lle dá no campo académico ao feito de se converter na persoa que edita / localiza / identifica un texto que se considera especial, for pola súa datación, o seu relevo histórico etc. Cando se ten todo iso en conta, enténdese mellor o empeño por exemplo de Dámaso Alonso (1961: 26-27) para considerar unha kharxa mozárabe como "no sólo del texto poético más antiguo (con mucho) en romance español (anterior un siglo a la fecha atribuida por Pidal al Poema del Cid), sino (también con mucho) del más antiguo texto de la Romanía y de Europa: enormemente anterior al primer trovador provenzal, Guillermo de Poitiers".

¹⁶¹ Coñécese principalmente como mozárabe, mais tamén como romandalusí ou romance andalusí, termos todos eles da Idade Contemporánea como glotónimos. É unha hipótese de lingua en cuxa existencia acreditamos en especial por estes testemuños líricos. Grafábase en caracteres árabes ou hebraicos, polo que a súa reconstrución continúa a ser motivo de debate e polémica. Mesmo se ten aberto a posibilidade de que fose un invento literario ou de que estivesen escritas en árabe mais só con algunhas palabras nunha variedade romance. A título de exemplo sobre estas mudanzas profundas en cada edición, pódese consultar o traballo en liña de Maricela Gámez Elizondo (2013), a recente antoloxía de Autores Varios (2016) ou o interesante estudo de Corriente (1998).

termo *kharxa* (*xarjah*) en árabe significa 'saída'¹⁶². Por tanto, teríamos que falar non apenas dunha influencia musulmá, senón tamén hebrea, onde se cultiva así mesmo esta forma estrófica¹⁶³.

A muaxaha ten contidos panexíricos ou amorosos e os seus autores foron poetas cultos das dúas relixións monoteístas antes citadas. Non se sabe con certeza se tamén compuñan as kharxas ou se a tomaban da lírica popular, o que é máis propábel, por exemplo pola repetición que se dá da mesma kharxa en varios autores. Isto tamén axudaría a comprender que puidesen estar en idiomas diferentes (Zwartjes, 1998-1999).

Para conseguir máis sinxelamente o propósito de que se interpretasen os textos coas características franquistas que antes sinalamos (cristiás, castas, sempre heterosexuais e españolas), non houbo dúbidas en presentar decote o estudo destas composicións de forma totalmente separada do resto do poema que acompañaban. É, por exemplo, como se na cantiga de Pedr'Eanes Solaz "Eu velida non dormia" (B 829, V 415) se decidise separar o famoso refrán en árabe, estudalo e repetilo unha e outra vez en manuais escolares sen analizar o resto da composición que lle dá sentido (Cohen / Corriente, 2002; Novo, 2013: 77-86).

A muwasaha e a kharxa existen en conxunto, aínda que poidan proceder hipoteticamente de tradicións e motivos literarios diferentes, mais non sempre facilmente xebrábeis:

Y no sólo es cuestión de que un dialecto distinto se halle injertado dentro del cuerpo de la muasaja, sino que su temática sea notoriamente diferente de la de la poesía árabe, en general, y en

¹⁶² Un bo resumo do estado da cuestión sobre a materia ofrécenolo Rosa Garrido Conde (2012: 98-102) no seu discurso de entrada na Real Academia Sevillana de Buenas Letras.

Utilizamos a terminoloxía ao uso na maior parte da bibliografía, mais temos presente que se callar sería necesario utilizar o termo *xarajāt* e non *kharxa* ou semellantes, tal e como explica Federico Corriente (1998: 8-9, n. 2; 2008).

¹⁶³ "Homosexuality was honored among Andalusian Jews to a degree scarcely conceivable today. In Hebrew, a language closed to outsiders, poetry of male love —both for boys and men— is found. The authors are the great scholar-rabbis who were the leaders of the community. Ibn Gabirol, Samuel ha-Naguid, Moses Ibn Ezra, Judah ha-Levi, all major figures, wrote boy-love poetry." (Eisenberg, 1999b: 6)

Pódese ver unha panorámica das obras hispano-hebreas no volume de Peter Cole (2007) *The Dream of the Poem. Hebrew Poetry from Muslim and Christian Spain 950-1492*. Sobre o tema da homosexualidade en particular, é de grande interese o traballo do rabino ortodoxo Steven Greenberg (2004: 113-123), quen, ademais de contestar as tentativas de manipulación dos textos, chama a atención sobre o feito de que esta poesía hebrea homoerótica non se deu noutros momentos da historia.

concreto, de las muasajas. Mientras que en los poemas arabigoespañoles el hombre es el que canta a la mujer, ayudándose de tópicos líricos tales como la luna, las flores, la mirada penetrante, los perfumes, motivos guerreros o la voluptuosidad del amor hetero y homosexual, por el contrario el asunto principal de las jarchas corresponde a lamentos femeninos de amor y de olvido. (Rincón Álvarez, 2006: 113)

A disxuntiva, como vemos, non é fácil, tampouco á hora de atender a como se presentan as opcións sexuais nas moaxahas ou nas kharxas. Repárese, por exemplo, en que no parágrafo que vimos de citar hai unha certa contradición no feito de que se diga que "el hombre es el que canta a la mujer" e que, entre os tópicos dos que bota man para iso, estaría "la voluptuosidad del amor hetero y homosexual". Cántanse as mulleres comparándoas con homes? Se iso é así, pódese dicir simplemente que "el hombre canta a la mujer"?

Manuel Francisco Reina (2007), seguindo a Daniel Eisenberg (1999), acha que "hubo toda una tradición de uso y literaria sobre este asunto [o homoerotismo], sin tapujos, que resultó escandalosa para la reaccionaria Europa cristiana y la ultraortodoxa tendencia famití y meriní del norte de Europa" (Reina, 2007: 84). Federico Corriente (1998: 42, n. 25) sinala que os propios usos lingüístico-literarios dificultan "extraordinariamente saber la proporción de homosexualidad y bisexualidad en esta poesía, aunque nos consta existen por referencias contextuales indudables e históricas"¹⁶⁴.

Mais as indicacións sobre a existencia da temática homosexual aparecen por regra nas marxes dos estudos, a maioría das veces sen case explicacións. Por exemplo, na análise dun texto dinos Rosa Garrido Conde (2012: 107-108):

En ella, como en la mayoría de las jarchas se cita expresamente en la moaxaja que la que canta es una mujer sin embargo la mo[a]xaja que la precede es de decidido carácter homosexual como muchas otras. El poeta árabe dedica este hermoso poema erótico a un tal Abu Amar, de nombre Ibrahim, al que también la doncella dirige la jarcha.

Na presentación dunha antoloxía destas composicións tamén se informa de que "[e]n ocasiones se atisba en ellas un precedente de la poesía mística española y cierto trato indiferenciado para la identidad sexual y la edad de los amantes" (Autores Varios,

¹⁶⁴ Esas proporcións tamén afectan á heterosexualidade, loxicamente, aínda que aí non se cite.

2016:11).

Ás veces, a cuestión do homoerotismo ou o heteroerotismo son formuladas en tentativas para diferenciar tradicións literarias e culturais de kharxas segundo a lingua en que estean escritas:

Un examen atento de las jarchas eróticas, escritas en árabe vulgar, nos pone en contacto con un *corpus* muy diferente al de las jarchas mozárabes (...). En primer lugar, hay que tener en cuenta que las jarchas en árabe vulgar están puestas, por lo general, en boca del mismo poeta o del amado, a veces, en boca de objetos o seres personificados, como el reino, el amor, la batalla, la paloma, etc., y sólo muy excepcionalmente en boca de una mujer casada o de una muchacha. (...) Pero además, en la canciones amorosas *en árabe dialectal afloran sin cesar los principales tópicos de la lírica clásica*: la identificación de la mujer y la luna, la comparación de su talle con la lanza, la de la penetración de la mirada con el sable, las continuas alusiones a la flora y a la fauna, la referencia al vino o al viento portador de nuevas, la necesidad del secreto en las relaciones amorosas, el amor despótico, el amor no recatado, *el amor homosexual*, etc. (Galmés de Fuentes, 1998 :51; itálicas acrecentadas)

Segundo o que acabamos de ler, a posibilidade do "amor homosexual" (non se explicita se entre mulleres ou entre homes nin se ten algunha tradición estilística particular) cinxiríase só ás kharxas árabes e faría parte non dun tema novidoso, senón dunha corrente de "lírica clásica".

Outras tentativas marcan esa diferenciación segundo opción sexual entre as kharxas romandalusís e o resto das kharxas noutras linguas, así como as moaxahas:

También contribuiría a darle vida independiente el hecho de que, en las moaxajas (y en las jarchas en árabe o hebreo vulgar) tradicionalmente se cante el amor homosexual, mientras que entre las jarchas en dialecto mozárabe, salvo un solo caso, siempre nos encontramos con el arrebatado amor de una muchachita por su *habib*. (Ramos Nogaes, 1999)

Ben. O do "único caso" acontece moitas veces nos estudos. Esta mesma disertación é herdeira da aparición nas marxes de análises diversas sobre lírica trobadoresca galega dun "único caso" que aparece nun libro, que é diferente ao "único caso" que brota na nota de rodapé doutro artigo diferente, e así por diante. A falta de sistematización do estudo sobre opción sexual fai que se pense que se está ante "excepcións" cando estas se encontran só de forma puntual e non se explican na globalidade.

Ademais, é importante reparar en que unha fonda conclusión que se desprendería do anterior parágrafo que citamos sería que o nacemento da lírica en romance xurdiría como conversión en amor heterosexual da paixón homosexual poetizada con anterioridade, un aspecto que xa constatamos tamén páxinas atrás co platonismo, mais que non podemos deixar de lamentar que estea ausente da inmensa maioría dos manuais a pesar de ser algo dificilmente cuestionábel.

Mais regresemos ao fío das tentativas de catalogación e os seus vínculos coa opción sexual. Outra diferenza que se tenta marcar entre estas formas líricas é a seguinte:

No menos importante es, desde la óptica romanista, el marcado contraste existente entre el mundo poético representado en las jarchas romances y el representado en las jarchas, muguasajas y zéjeles árabes. En éstos últimos, amén de otras muchas diferencias, los amores son normalmente masculinos (u homosexuales), y madre y hermanas no suelen comparecer como personajes secundarios. Todo ello prueba, en opinión de los romanistas, la presencia de una tradición lírica distinta de la islámica. (Martín Baños, 2006: 24)

A temática homosexual nas moaxahas, pois, non é discutida (p. ex., Garrido, 1994: 392), mais nas kharxas parece que si se pon en dúbida, até o punto de que algún pesquisador se ve levado a negalo con "natural" contundencia: "La jarcha, común, popular y preexistente, no es —naturalmente— homosexual, y está puesta en labios de mujer (...)". (García Gómez, 1991: 93)

O mesmo Emilio García Gómez que vimos de citar, cando fixo un repaso en 1991 polo estado da cuestión sobre as kharxas, considera por exemplo que "la cosa es bastante rara" (García Gómez, 1991: 49) cando alguén entende que un home leva brincos, cousa que acaba vinculando —sen ningunha explicación— coa opción sexual. Así, observa que só considera que haxa probas de que un poeta desta tradición literaria, Abū Nūwas, perforase as orellas, mais isto faríao porque "Abū Nūwas era un redomado [*sic*] homosexual" (García Gómez, 1991: 50)¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Cómpre recordar que o termo *redomado* en castelán se utiliza para darlle maior énfase a un insulto, a unha cualidade negativa que a propia persoa afectada non tería en desconsideración. Tiña un abondoso uso para unha enfatización homófoba. Como exemplo contextual da mesma época, podemos ver como, poucos anos antes de Emilio García Gómez dar ao prelo esta conferencia, causara certo debate a protesta dun deputado do Grupo Popular no Congreso español, Antonio Peña Suárez, que elevara ao parlamento español a súa queixa porque no programa *1, 2, 3... responde otra vez* se caracterizara o navegante Martín Alonso

Para alén destas apreciacións negativas, que fan eco coas que vimos noutros investigadores, tamén se lle debe recoñecer a Emilio García Gómez que recriminou publicamente a quen quixo modificar a lectura de poemas para que non se visen como a relación amorosa entre dous homes. Podía manifestar os seus prexuízos sobre a homosexualidade, mais por riba estaba o seu rigor como filólogo.

É no seu comentario sobre unha muaxaha hebrea de Ben 'Ezra¹⁶⁶ onde está o contexto completo do "naturalmente" que citamos liñas arriba:

Son dos poemas homosexuales, y no tiene sentido que AJ¹⁶⁷ quiera cambiar el sexo. Si *al-habīb* significa también "la amiga", AJ debería probarlo y no decirlo (...).

La jarcha, común, popular y preexistente, no es —naturalmente— homosexual, y está puesta en labios de mujer; pero aquí el *habīb* no es el habitual, sino un adolescente y con "guardador": podríamos pensar en una situación como la del mancebo de Pérgamo en el *Satiricón*. (García Gómez, 1991: 93)

Segundo el, estaríamos ante unha moaxaha homosexual culminada nunha kharxa heterosexual (García Gómez, 1991: 11-12). O problema en moitos destes casos é que, na difícil interpretación destes versos de saída, é case sempre enormemente difícil identificar entre quen se dá a paixón descrita cando non hai pronomes nin adxectivos físicos.

Investigadores máis recentes reclaman, tras a revisión sen peneiras de todo o corpus textual, que se dea a volta á visión dunhas kharxas que se nos presentaron e presentan como inocentes cancións de amor heterosexual froito dunha cultura cristiá. Non hai nelas referencia ningunha a esa relixión e si as hai que presentan contidos sexuais sobre os que se quere pasar de bico de dedas, como a prostitución ou as propias relacións intermasculinas:

This may also be the right time to add a closing remark addressed to those who still hold onto the traditional description, e. g., by D. Alonso, of kharjas as innocent love songs of Christian maidens: disregarding the by now established fact that no allusion to Christianity ever happens in them, the truth is that some of them contain clear hints of the exercise of prostitution by the girls portrayed as the singers of those texts, and there is a number of them, easily increasable with scarce risk, in

Pinzón como "un redomado marica" (Díez, 1986).

¹⁶⁶ Cfr. Sáenz Badillos, 1990, quen nin discute a temática habitualmente homoerótica dos textos deste autor.

¹⁶⁷ AJ son as siglas con que Emilio García Gómez (1991: 5) se refire ao estudo de Alan Jones *Romance "Kharjas" in Andalusian Arabic "Muwaššah" Poetry: A Paleographical Analysis*.

which there can be little or no doubt that the sexual relation takes place between men. (Corriente, 2009:179)

Neste artigo do que vimos de citar unhas liñas, Federico Corriente sinala como exemplos textuais homoeróticos cinco kharxas árabes, mais tamén catro kharxas romances.

Publicáronse máis estudos (p. ex., Aronson, 2009; Fees, 2013), que poñen en evidencia que, lonxe do amor idealizado, unha das características máis notorias de moitos destes textos son "frequent homoeroticism and sexual violence" (Fees, 2013: 50): "The texts of the kharjas within the muwashshahs are more complex than some critics such as Alonso and Spitzer have asserted and they cannot be stereotyped as simple and innocent lyrics despite their brevity" (Fees, 2013: 50).

Alén diso, temos que ter presente que, xa no século XII, o reino de Granada vai ter un importante grupo de mulleres poetas, hipoteticamente polas influencias bereberes que tiveron nese tempo. Unha delas escribiu un poema literalmentelésbico, como podemos ver na súa tradución para o castelán:

Las lágrimas revelan mis secretos en un río
donde hay tantas señales de belleza;
es un río que rodea jardines
y jardines que bordean el río;
entre las gacelas hay una humana
que posee mi alma y tiene mi corazón.
Ésa es la razón que me impide dormir:
cuando suelta sus bucles sobre el rostro,
parece la luna en las tinieblas de la noche;
es como si a la aurora se le hubiese muerto un hermano
y la tristeza se hubiese vestido de luto. (Rubiera Mata, 2004: 137¹⁶⁸)

Non é o propósito desta disertación entrar máis en profundidade neste tema, que excede o noso ámbito de formación. No entanto, realizamos este percurso pola bibliografía e polo estado da cuestión porque con iso podemos tirar dúas conclusións fundamentais. A primeira, que existe unha diferenza enorme entre o que as

¹⁶⁸A súa tradutora indica sobre ese texto: "nos deja en la duda de si se trata de un tópico literario o de homoerotismo" (Rubiera Mata, 2004: 137). Tírese o prefixo *homo-* e aplícase a calquera texto amoroso de calquera época. O curioso é que ese tipo de reflexións só se produzan cando existe dito prefixo. O heterosexismo convértenos a todas e todos en heterosexuais mentres non se demostre o contrario e, ás veces, mesmo que se demostre.

investigadoras e investigadores actuais observan e o que se estuda nos libros de texto do ensino obrigatorio, tema que debería ser motivo para a reflexión e tamén para a análise de onde proveñen estas inercias (todo parece indicar que cara á Ditadura franquista, mais ese é un vieiro que se debería rastrexar nun estudo máis específico). A segunda conclusión é que tanto nas kharxas como nos conxuntos líricos en que se insiren —e dos cales se separan quizais arbitrariamente na actualidade— hai unha tradición homoerótica clara, que non debería obviarse ao tratar as influencias ou mudanzas entre o camiño que vai desde elas até o trobadorismo.

5.2 A homosexualidade feminina nas literaturas do ámbito cristián

Como xa fixemos notar moitas veces nestas páxinas, a autoría feminina na Idade Media é moi escasa, polo que non nos pode sorprender que rareen os poemaslésbicos autorreferenciais. Aínda habemos de dicir máis. En toda a bibliografía que consultamos, só demos achado un exemplo en todas as literaturas romances medievais: o poema "Na Maria, pretz e fina valors", da trobairitz Bieirs de Romans¹⁶⁹, aínda que precedido de elocuentes casos na poesía mediolatina. No noso corpus de estudo só achamos un, a cantiga "Dizia la ben-talhada" [7], de Pedr'Eanes Solaz, sobre a que falaremos no capítulo sétimo.

No caso da composición "Na Maria, pretz e fina valors", hai quen formula que non se trata dunha amada real, senón dunha forma de se referir á Virxe María, ou tan só dunha "intimate friend" (Rieger, 1984: 90), algo que parece difícil á luz do erotismo de varios deses versos (Bec, 1989: 197-200; Cabana, 2011: 424-427 e 598-599). Se callar, non

¹⁶⁹Existen dúas traducións para o galego deste texto. Unha realizada por Darío Xohán Cabana (2011: 424-427), que intitulou "Cantiga de amor ambiguo", e outra de María Xosé Queizán, quen manifestou que traducira este texto en 1988 e o publicou en 2011, con motivo do seu discurso de mantemento dos premios Xerais dese ano. Curiosamente, na conferencia impresa non se explica que esta que citamos é unha composiciónlésbica e mesmo na achega xeral á obra das *trobairitz* só se comenta que, como autoras, "colocan o amado nun pedestal" e que están "ao servizo do amado" (Queizán, 2011: XI).

No discurso pronunciado pola coñecida escritora e activista —que é posterior á edición, pois o libro distribuíuse entre os asistentes ao evento— si comentou a cuestión. Triste e casualmente, é un dos pedazos do seu discurso que non aparecen en BlogalizaTV (2011). Desde a editora Xerais indicáronnos que o discurso oral íntegro é dificilmente recuperábel en vídeo ou audio. A esa parte hoxe perdida fixemos referencia nun artigo, poucos días despois do acto, no xornal *Galicia Hoxe* (Callón, 2011c).

deberíamos perder a perspectiva que varias desas interpretacións non son necesariamente diferentes, senón que os varios sentidos se poderían activar ao mesmo tempo.

É unha lectura con que concordamos, mais que ao mesmo tempo pode ter un erro de perspectiva importante. Tal e como está escrito e como funcionou o poema non existe necesidade dunha disxuntiva: os dous sentidos se activan ao mesmo tempo e non de forma contraditoria. Existiron tamén outras propostas críticas para o consideraren escrito por un home, en especial a un trovador que se chamaría N'Albric, posibilidade que descarta Darío Xohán Cabana:

Sendo obra de trobairitz, parece impoñerse a interpretación deste poema como de amor lésbico. Mais tamén niso hai opinións pra outros gustos, e aínda que non nos parezan acertadas talvez se poidan defender algo mellor cá atribución a N'Albric, postulada por Schultz-Gora, por Bertoni ou por Jeanroy. Non puideron ler o primeiro —non sei alemán—, pero o machismo e a pudibundez dos outros poden explicar en parte a súa boa disposición ó negacionismo (...). (Cabana, 2011: 598)

Outra crítica, Angelia Rieger (1989), analizou o texto e, aínda que considera que se trata máis duns versos en que se manifesta unha forma de concibir o afecto entre mulleres que é moi diferente á actual e rexeita con forza as lecturas previas que etiquetaban a composición como lésbica, conclúe a súa análise recoñecendo que hai algunhas liñas de amor interfeminino que non se poden descartar: "The possibility of an element of female jealousy (which might even bear lightly homoerotic characteristics) need not be ruled out entirely" (Rieger, 1989: 92).

No conxunto das literaturas románicas medievais localizáronse menos de vinte textos de creación onde se fale de relacións entre mulleres, o cal lle dá aínda un valor maior a cada unha das cantigas do trovadorismo galego que aborda o tema (cfr. capítulo 10), pois supoñen por volta do 50% do total (Lacarra Lanz, 2011: § 13 e 39)¹⁷⁰.

O manuscrito máis antigo en que se localiza esta temática é en *Li livre des manières*, de Etienne de Fougères, da segunda metade do século XII. Nesta obra en verso preséntase un retrato moralista da sociedade da súa época, na cal as mulleres estarían nos estados

¹⁷⁰ Nalgúns traballos anglocéntricos concluíuse que, desde Safo, a literatura sobre lesbianismo non se daría até os séculos XVI e XVII. Véxase a crítica ao respecto de Rafael Mérida (2008: 45-66).

inferiores (Lacarra Lanz, 2011: § 13-29) e, no máis baixo, estarían as mulleres más, entre as cales as bruxas, as solteiras, as que abortan, as adúlteras e as que practican o sexo contranatura facendo unha de galo e a outra de galiña:

Il ne sunt pas totes d'un molle :
 l'un[e] s'esteit et l'autre crosle,
 l'un[e] fet coq e l'autre polle
 et chascune meine son rossle.
 (Fougères, 1979: 98)¹⁷¹

Fronte a esta maioritaria visión masculina e denigrante, no ano 1968 Peter Dronke analizou nos seus estudos sobre a lírica amatoria europea tres casos de epístolas en latín escritas en Baviera por cadansúas monxas que expresaban as saudades por outras relixiosas. Eses e o antes citado en provenzal son os únicos textos en que encontramos amoreslésbicos relatados en primeira persoa por unha sinatura autorial de muller. O outro caso das literaturas europeas, mais asinado por un varón, é o texto [7], "Dizia la ben-talhada", de Pedr'Eanes Solaz.

Dronke é moi claro tamén na súa análise e considera amatorios e non simplemente amicais os tres exemplos. Un deles mesmo "seems to presuppose a passionate physical relation" (Dronke, 1968: 482), xa que fala do recordo de cando a súa amada acariciaba os seus peitos:

G. unice sue rose,
 A. vinculum dilectionis preciose.
 Que es fortitudo mea, ut sustineam,
 ut it tuo discessu patientiam habeam?
 Numquid fortitudo mea fortitudo est lapidum,
 ut tuum exspectem reditum?
 que nocte et die non cesso dolere,
 velut qui caret manu et pede. (...)
 Dum recordor que dedisti oscula,
 et quam iocundis verbis refrigerasti pectuscula,
 mori libet
 quod te videre non licet.
 Quid faciam miserrima?
 Quo me vertam pauperrima?
 (cit. in Dronke, 1968: 480)¹⁷²

¹⁷¹ Como non pode ser doutro xeito, transcribimos o texto tal e como o consultamos, mais cómpre chamarmos a atención ao uso do masculino *un* para se referir a estas mulleres, feminizado tan só na intervención editorial.

¹⁷²"A G., a súa senlleira rosa, / de A., o vencello do amor precioso. / Que forza teño que poida aturalo / para

Outros textos en que aparecen repertorioslésbicos son diferentes narracións, non sempre moi claras no seu sentido, xa que se trata de historias en que unha muller se disfrazaba de home, casa con outra e ao final Deus acaba premiando a súa virtude converténdoa bioloxicamente nun varón. Entran nese conxunto os casos do Tristan de Nanteuil, do século XIV, e da *Chanson de Yde et Olive*, dos séculos XIII-XIV, que despois tivo unha versión teatral nos séculos XIV-XV e unha prosificada no XV. Unha situación semellante é narrada no *Romance de Silence*, co matiz de que —coas divisorias actuais— é máis un relato transxénero ca homosexual, pois Silence preséntasenos como un home trans que sempre foi educado como tal varón e que se viste e comporta así... até o final do relato, en que se feminiza de acordo coa súa anatomía e casa co rei. Vemos, pois, que en todas estas historias hai unha certa presentación de realidades que van para alén da heterossexualidade, mais que son conducidas cara á "ortodoxia matrimonial" (Lacarra Lanz, 2011: § 38).

Hai cando menos dúas obras de temática artúrica en que aparece a referencia aos vínculoslésbicos, a través do sintagma plurisignificante *mauuese costume* (Ruiz-Domènec, 1986: 61-74). Como xa vimos tamén na referencia ao equívoco, ás veces é só a colocación dunha pequena partícula, como *mal / mao* en galego-portugués ou *mauuese* en francés antigo, a que pode dar un significado global connotado coa homosexualidade.

Unha obra en que se ve iso é no anónimo *Perlesvaus*, tamén chamado *Li Hauz Livres du Graal (Le Haut Livre du Graal)*, que se data na primeira metade do século XIII. Aínda que o protagonista principal é Perceval, a historia dispérsase tamén nas aventuras doutros cabaleiros da Mesa Redonda, como Lancelot e Gauvain. Este último, nunha das súas errancias, atópase cunha tenda adornada luxosamente, ante a cal un anano o convida a entrar. Chegan entón até alí dúas doncelas, que piden que Deus lle conceda forza para vencer o *mauuese costume* que se dá nese lugar e, máis tarde, propóñenlle que escolla unha delas para pasar a noite. El, canso e confuso, déitase a durmir, mais ao día seguinte

ter paciencia mentres estás fóra? É a miña forza a forza das pedras, / que debería agardar o teu regreso? / Eu, que choro sen pausa día e noite / como alguén que perdeu unha man ou un pé? (...) / Cando me lembro dos bicos que me dabas / e con que palabras tenras acariñabas os meus pequenos peitos, / quero morrer / porque non te me deixan verte. / Que poderei facer eu, tan desgrazada? Cara a onde, infeliz, voltarei?"

vólvenlle pedir que escolla:

Los lazoslésbicos de las dos jóvenes que se aman sólo se podrán romper con la decisión masculina de raptar, elegir o desposarse con alguna de las mujeres encerradas en el interior de esos gineceos que constituían las cámaras femeninas. (Ruiz-Domènec, 1986: 65)

Aparecen entón dous cabaleiros que o advirten de que debe pagar a súa hospedaxe na tenda antes de reemprender camiño. As rapazas ódianos e animan Gauvain a que os mate, pois son responsábeis do seu encerro. El faino... mais o *mauuese costume* continúa: elas vólvenlle pedir que escolla unha delas para lle pór fin. El non sabe que facer, así que parte na procura do consello do rei. Cando regresa co monarca, os maos costumes continúan, polo que deciden organizar un torneo para que haxa cabaleiros que se batan por elas. Porén, sen o encontro físico heterosexual, mantense o "enigma no resuelto" (Sanfeliú, 1996: 42) sobre o significado dese *mauuese costume*, só insinuado, que rexe a relación entre ambas. En calquera caso, a focaxe do texto é a do home salvador que romperá esa situación, aínda que non o dea feito.

No ámbito ibérico, e xa nas fronteiras da Idade Media a finais do XV, con obras que terán a súa principal difusión a través da imprenta, hai dúas pezas en que cómpre determínalos. En ambas teñen protagonismo dúas alcaiotas. A primeira é *Tirant lo Blanc*, onde o protagonista acaricia e masturba á princesa Carmesina. E por que esa escena élésbica, cando obxectivamente é unha relación entre un home e unha muller? Pois porque a dama está aí medio durmida e pensa que quen a está a tocar é Plaerdemavida, a que funciona como medio conseguidora (só que neste caso sen ser a *vetula* que despois veremos na Celestina) dos amores entre o cabaleiro Tirant e a princesa. A cita é un bocado longa, mais é precisa para determinar todos os matices do que aí acontece:

Plaerdemavida lo y portà e féu-lo gitar al costat de la princessa. E les po[s]ts del lit no aplegaven a la paret, envers lo cap del lit. Com Tirant se fon gitat, dix la donzella que stigués segur e no-s mogués fins a tant que ella lo y digués. E ella se posà al cap del lit, estant de peus, e lo seu cap posà entre Tirant e la princessa, e ella tenia la cara devers la princessa. E per ço que les mànegues de la camisa le enpedien, despullà-la's. E pres la mà de Tirant e posà-la sobre los pits de la princessa, e aquell tocà-li les mamelles, lo ventre e de allí avalla. La princessa despertà's e dix:

— Val-me Déu, hi com est fexuga! Mirau si·m pot deixar dormir. Dix Plaerdemavida, tenint lo cap

sobre lo coxí:

— O, com sou donzella de mal comport! Exiu ara del bany e teniu les carns lises e gentils. Prench gran delit en tocar-les.

— Toca hon te vulles — dix la princesa— e non posses la mà tan avall com faç.

— Dormiu e fareu bè. E deixau-me tocar aquest cors que meu és - dix Plaerdemavida-, que yo so ací en loch de Tirant. O, traïdor de Tirant! E hon est tu? Que, si tenies la mà lla hon yo la tinch, e com series content!

E Tirant tenia la mà sobre lo ventre de la princesa. E Plaerdemavida tenia la sua mà sobre lo cap de Tirant e, com ella conexia que la princesa se adormia, fluixava la mà e lavors Tirant tocava a son plaer; e com ella despertar-se volia, strenyia lo cap a Tirant hi ell stava segur. En aquest deport stigueren per més spay de una hora, hi ell tostemp tocant-la.

Com Plaerdemavida conegué que ella molt bé dormia, afluxà del tot la mà a Tirant hi ell volgué temptar de paciència de voler dar fi a son desig, e la princesa se començà a despertar e, mig adormida, dix:

— Què, mala ventura, fas? No·m pots leixar dormir? Est tornada folla, que vols temptar lo que és contra ta natura? (Martorell, 2017: 123-124; reconstrucción con colchetes na obra citada)

Toda a ensoñación lésbica termina porque ela se acaba por decatar de que a man na verdade era de Tirant, o cal lle fai dar grandes gritos e berrar contra Plaerdemavida: "Sens yo saber res m'as posada en tan gran trebaill e difamació!" (Martorell, 2017: 124). É interesante, iso si, o contraste entre o deixar facer con pequenas queixas do acto homosexual e a afronta imperdoábel do heterosexual. Un, por moito que se falase do contranatura, non tería implicacións fóra da alcoba, mentres que o outro mudaba a súa situación social.

A outra obra de finais do XV que debemos citar é a *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, máis coñecida como *Celestina*, pola verdadeira protagonista, a anciá. No libro hai indicacións indirectas de relacións afectivas que poden entrar no erótico entre dúas prostitutas utilizadas pola Celestina:

Pero poco más arriba, cuando Elicia habla de "gozar de [la] dulce compañía" de Areúsa (...) y exclama, aludiendo a la misma: "O qué participación tan suave, qué conversación tan gozosa y dulce!", sus intenciones son quizás equívocas. El plurisemantismo de voces como "gozar, gozosa" y "conversación", que se usó con el significado de 'relación sexual', 'amancebamiento', entraña la sospecha de lesbianismo de las dos pupilas de Celestina y nos remite a la esfera semántica del

dulce goce sexual. (Joset, 1992: 264)

Na obra de Fernando de Rojas hai algúns outros pequenos episodios equívocos, como o recordo intensamente afectuoso da nai de Pármeno por parte da Celestina (Perales Fernández, 2010-11: 5), unha muller que considerou a súa mestra e que fora acusada de bruxa. Tamén parece haber insinuacións lésbicas entre a Celestina e a súa outra pupila Areúsa. Un especialista na materia que considera "absurda" a posibilidade de falar dunha "Celestina lesbiana", admite no entanto que "hay un par de pasajes en el auto 7 que podrían apoyar tal hipótesis" e que "no es tan absurdo preguntarse si se siente impelida en su vejez a buscar una variedad bisexual de satisfacciones para sustituir la que ha perdido" (Deyermond, 2008: 79). Ou sexa, que o lesbianismo entraría dentro do seu campo de posibilidades eróticas.

Pola nosa banda, diríamos que de novo nos encontramos coa escenificación do desexo lésbico para propósitos heterosexuais, aínda que cun matiz de interese. O principal momento homoerótico entre a Celestina e Areúsa dáse nese "Sétimo aucto" citado, coa sedución da muller máis moza... para que se deite con Pármeno (Scarborough, 2007).

A anciá chégase ao cuarto e, ante a pregunta de Areúsa de quen peta na súa porta, responde: "Quien no te quiere mal, cierto; quien nunca da passo, que no piense en tu prouecho; quien tiene más memoria de ti, que de sí mesma: *vna enamorada tuya*, avnque vieja." (Rojas, 1999; itálica acrecentada)

A muller máis nova está espida e a piques de entrar na cama, ante o cal a Celestina a describe como se fose unha "serena" (Rojas, 1999), símbolo de voluptuosidade e do perigo das tentacións, e pídelle: "Déxame mirarte toda, a mi voluntad, que me huelgo" (Rojas, 1999), nunha clara recreación erótica dunha muller que observa outra con desexo.

Cando se deita ao seu carón no leito para tentar axudala pola dor de matriz de que se queixa, insiste nas súas louvanzas:

¡Bendígate Dios e señor Sant Miguel, ángel! ¡E qué gorda e fresca que estás! ¡Qué pechos e qué gentileza! Por hermosa te tenía hasta agora, viendo lo que todos podían ver; pero agora te digo que no ay en la cibdad tres cuerpos tales como el tuyo, en quanto yo conozco. No parece que hayas quinze años. ¡O quién fuera hombre e tanta parte alcançara de ti para gozar tal vista! Por Dios,

pecado ganas en no dar parte destas gracias a todos los que bien te quieren. Que no te las dio Dios para que pasasen en balde por la frescor de tu juventud debaxo de seys dobles de paño e lienço. Cata que no seas auarienta de lo que poco te costó. No atesores tu gentileza. Pues es de su natura tan comunicable como el dinero. No seas el perro del ortolano. E pues tú no puedes de ti propia gozar, goze quien puede. Que no creas que en balde fueste criada. Que, cuando nasce ella, nasce él e, quando él, ella. Ninguna cosa ay criada al mundo superflua ni que con acordada razón no proueyesse della natura. Mira que es pecado fatigar e dar pena a los hombres, podiéndolos remediar. (Rojas, 1999)

Non se pode negar que "the scene portrays more than a passive, inadvertent incursion into sapphism" (Gerli, 2011: 113), mais tamén se ve claramente na súa plática cara a onde encamiña todas as súas gabanzas: a que acolla esa mesma noita a Pármeno, quen agarda agochado detrás da porta. Porén, como dicíamos, aquí hai un matiz notábel a respecto doutras formulacións parecidas. Ese encontro heterosexual tamén o acabará xustificando cun gusto bisexual. Ela desexa ollar a escena do encontro: "quiero ver" (Rojas, 1999), di. Só xustificará non ficar por máis tempo contemplándoos pola impotencia que sente de non poder estar ela tamén a desfrutar, porque ten unha idade coa que continúa a desexar mais non a admiten para os encontros: "voyme solo porque me hazés dentera con vuestro besar e retojar " (Rojas, 1999).

5.3 A homosexualidade masculina nas literaturas do ámbito cristián

Do lado masculino, as aparicións son máis diversas. Para comezar, na poesía latina dos séculos VI, VII e VIII ás veces descríbense con desprezo as condutas homosexuais, mais non é habitual que sexa en termos de pecado (Boswell, 1981: 186). Xunto con ela, a "amizade intensa" e pasional entre dous homes dentro do seo da Igrexa non só foi un tema con moitos testemuños, senón que resultou "almost all the love poetry of the period" (Boswell, 1981: 188), unha idea dificilmente discutíbel porén, de novo, ausente nos manuais por razóns ideolóxicas ou relixiosas. Entrarían neste conxunto varios poemas escritos por Alcuíno na corte de Carlomagno, por Valafrido Estrabo (abade de Reichenau), polo monxe Gottschalk tamén vencellado ao anterior etc. (Boswell, 1981: 188-194).

Vexamos tan só tres dos versos que lle dirixe Valafrido ao seu amado Liutgero:

[Q]ualiter ex luna splendescat lampade pura
et splendore suo caros amplectitur uno
corpore divisos, sed mentis amore ligatos.
(Cit. in Mitchell, en liña: 12)¹⁷³

Non podemos esquecer que, ademais, nos mosteiros existía unha posibilidade de acceso á cultura que ofrecía alternativas ás lecturas fóbicas da Biblia, en especial da Xénese. Como concluíu poeticamente o historiador John Boswell (1981: 210): "Wherever Ovid was enjoyed, Vergil quoted, Plato read, there gay passions and sentiments were known and studied and often respected".

Con certeza, son varios os autores de poemas que tratan o tema abertamente en latín que son prominentes figuras da Igrexa. Desde meados do século XI ao primeiro terzo do XII temos outros importantes testemuños, como os de Hildeberto de Lavardin (onde naceu) ou Hildeberto de Tours (onde foi arcebispo), Marbodo ou Marbodio de Rennes, bispo do mesmo sitio, e o abade bieito Baldrico de Dol (onde foi abade) ou de Bougueil (onde foi bispo). Os seus textos, a diferenza dos anteriores, son fundamente críticos, mais con algúns resquicios que chaman a atención:

We can see the many masks worn by Marbod, Baudri, and Hildebert, but it is virtually impossible to see what exactly lives underneath the mask. Regardless of whether the poets are speaking about what they do or do not really desire, their poetry paradoxically revels in the damning joys of homoeroticism in order to sanctify the writers before their God. (Pugh, 2000: 85)

Hildeberto de Lavardin utiliza o mito de Xúpiter e Ganimedes, un dos tópicos máis reiterados na poesía amatoria entre homes, polo que o historiador John Boswell bautiza toda unha corrente literaria como "The Triumph of Ganymede" (Boswell, 1981: 243). O obxecto do desexo neses textos non só é conxénere, senón que se caracteriza por ser máis novo en idade (Woods, 1998: 45). Ademais, é importante salientar que, aínda que a pretensión sexa de censura, botan man de mitos que na súa orixe eran positivos (Stehling, 1983: 168)¹⁷⁴.

¹⁷³ "Como aumenta o brillo puro da lúa, / e co seu esplendor abraza ao que amo, / separados en corpo, mais unidos en espírito polo amor." (Tradución propia. Pódense ler versións inglesas en Boswell, 1981: 192, e en Mitchell, en liña: 12.)

¹⁷⁴ "Ganímedes es el único varón entre la multitud de amores heterosexuales que tuvo Zeus y, quizá, su única relación plenamente satisfactoria. Ganímedes constituye una proeza afectiva de Zeus, pues, a diferencia de sus otras relaciones, el joven troyano apenas le causó problemas y su relación, salvando el

Nos versos de Hildeberto, como se fose Hadriano deificando a Antínoo, Xúpiter convécese de que o rapaz era un deus ("et se tunc tandem credidit esse deum", Hildebertus, 2001: 38).

O mítico copeiro é protagonista tamén dun poema datado na Francia de finais do século XII, *Altercatio Ganymedis et Helene*, o cal é ademais moi importante porque

it was extremely popular in the Middle Ages: it survives wholly or in parte in manuscripts all over Europe, from Italy to England, and it was recited aloud to students and known by heart by many educated persons. Its influence on subsequent literature was profound. (Boswell, 1981; 255-256)

Cando as dúas personaxes que lle dan título á obra xacían sobre a herba e estaban a piques de facer o amor, o rapaz dáse a volta, disposto para que Helena o penetre. Ela entende que o belo Ganimedes non ten experiencia con mulleres, que só foi pasivo, e entón comeza o debate entre ambos. Ela críticao e el procura defenderse. Chaman á Natureza e á Razón como xuízas, e esas diferentes voces terminan por presentar un panorama da cuestión nesta época, con argumentos contrapostos: as relacións entre homes como superiores socialmente, as relacións heterosexuais como únicas que poden significar reprodución, a competición pola beleza entre mulleres e homes pasivos etc. (Boswell, 1981: 255-261 e 381-389; Zorrilla, 2015).

Aínda que se presentan razóns non só para xustificar os vínculos sexoafectivos intermasculinos, senón tamén para enxalzalos, o poema acaba dirixíndose a unha temática moi pouco clásica: Sodoma. O feito de que desas unións non poidan nacer novas vidas fai que Ganimedes, Xúpiter e Apolo se rediman, convencidos. Porén,

Ganymede converts himself to the order of Nature, yet his conversion, being not founded on reason but purely relying on an act of faith, leaves basically unscathed the possibility that Nature's order can be overthrown again, thus paving the way for a return of the rational order personified by homosexuality. (Chiurco, 2012: 101)

É semellante o ton que aborda o poema 95 dos *Carmina burana*, onde se iguala o gusto dos homes polas mulleres cun rol activo e, polos homes, coa pasividade. O suxeito poético, tras rexeitar que o vinculen cun cidadán de Sodoma ("Sodome me iungan

hecho del raptó, fue tranquila y serena. Los mitos clásicos reflejan fielmente el sentir cotidiano de la sociedad helénica (...)" (González Zymla, 2007: 154).

civibus", Walsh, ed., 1993: 129), afirma:

Naturali contentus Venere
 non didici pati, sed agere.
 malo mundus et pauper vivere
 quam pollutus dives existere¹⁷⁵.
 (Walsh, ed., 1993: 129)

Así, obras en que se encontran apelacións positivas contrapóñense con outros textos realizados pola segunda metade do século XI nos cales emerxe con forza o prexuízo anti-homosexual, aínda que nestes momentos os escritos se centren nas posíbeis relacións entre homes da Igrexa e non tanto no conxunto da sociedade. O máis destacado destes textos é o *Liber Gommothianus* de Pedro Damián, opúsculo sobre o que nos debuzamos no capítulo anterior. Outro moi importante é o *De Planctu Naturae* de Alain de Lille, ou Alanus ab Insulis, unha obra de meados do século XII en que se sitúa a sodomía dentro do *contra naturam* e se propón a sanción da excomuñón para os leigos e a degradación e reclusións para os eclesiásticos sorprendidos no pecado (Jordan, 2002: 103-136). A obra de Alain de Lille comeza como un laio porque os homes se convertesen en pasivos, o que os feminiza, mais presenta tamén unha certa taxonomía de sete posíbeis relacións sexuais, segundo unha perspectiva masculina: 1) copulación só con mulleres; 2) só con homes; 3) tanto con homes como con mulleres; 4) alternativamente con homes e mulleres; 5) ou como compañeiro activo ou como pasivo; 6) só como activo; 7) só como pasivo (Jordan, 2002: 124).

O mesmo Hildeberto de Lavardin de que falamos antes compuxo outro texto, *De malicia saeculi*, no cal di que a sodomía é o máis estendido dos vicios sexuais, unha auténtica peste pola cal os "innumerus Ganymedes" pasan a ocupar o lugar das mulleres nos fogares: "Omnibus incestis super est sodomitica pestis" (Hauréau, 1878: 338). Por iso, Hildeberto volve traer á lembranza o que deben aprender dos padecementos de Sodoma, que pode ser o único xeito de parar a que considera unha praga: "Nonne recordaris quod

¹⁷⁵"Estou feliz co amor natural, / non aprendín a ser pasivo, senón activo. / Prefiro vivir limpo e pobre / que impuro e rico" (Trad. propia).

É este poema o que fai que Ricardo García Villoslada (1975: 58-60) titule unha epígrafe do seu estudo sobre os goliardos como "Disolutos, no homosexuales". No entanto, como veremos máis adiante, si se localizan tamén poemas goliardescos de temática amorosa intermasculina.

per Sodomam docearis / Hoc scelus ut caveas, sulphure ne pereas?" (Hauréau, 1878: 338).

Bernardo de Cluny ou de Molraix tamén percibe que a sodomía está a triunfar e diso trata a terceira parte do seu poema de máis de 3.000 versos titulado *De contemptus mundi*¹⁷⁶. Considera que hai unha moda de *hermafroditismo*, semellante á lepra, que se pagará con castigos como os recibidos por Gomorra:

Sulphure pascitur esseque cernitur una Gomorrha.
O furor ultimus, est moda plurimus hermaphroditus;
Reddit inania conjugalia pacta maritus. (...)
Lepra minoribus et potioribus ista cohæret.
(Wright, ed., 2012: 80)

Marbodo ou Marbodio de Rennes tamén trata a mesma cuestión nun poema titulado *Dissuasio concubitus*¹⁷⁷. O seu obxectivo é disuadir grazas á descrición polo miúdo dos padecementos corporais eternos que sufrerá a persoa que se manteña nos seus gozos eróticos terrenais; repárese, ademais de na enumeración en que se recrea o autor, na imaxe do último verso, de que nin as coxas nin o pene se arrefriarán xa nunca:

Quo miser ille furit quem flamma perennis adurit.
Frons, oculi, naris, cervix, latus, auricularis,
Os, guttur, mammæ, fiunt ibi pabula flammæ.
Dorsa, latus, venter, ardent ideficienter,
Nec frigent coxæ, nec mentula nescia noxæ.
(Wright, ed., 2012: 158)

Esa listaxe do corpo humano que padecerá de forma física e eterna no Alén ten un sentido, delimitar a anatomía como fonte do pecado:

Every item listed has taken its due part in the sin: first the face with its initial attractiveness and its access to the five pleasurable senses; then the body itself, front, back and sides; and finally the groin, the point at which the white heat of sin is generated. (...) Any of the body's sites of pleasure is a potential site of pain. (Woods, 1998: 46-47)

Si achamos poemas amorios entre homes na tradición goliardesca, como o caso de "O cunctis liberalior", pertencente ao cancionero *Carmina Arundelliana*, onde o suxeito

¹⁷⁶ Ese texto foi un dos *Auctores octo morales*, os oitos tratados medievais sobre a moral máis utilizados na pedagogía dos séculos XV e XVI (Curtius, 1995: 50), polo cal aínda na Idade Moderna continuou a ter grande influencia.

¹⁷⁷ Noutras ocasións aparece co título máis longo *Dissuasio concubitus in uno tantum sexu*.

poético lamenta cun ton humorístico que o seu amado vaia deixar de ser un efebo e, por tanto, comece a lle pinchar coa barba (desenvolve, así, un tema horaciano; cfr. McDonough, 2010: 240). É todo un argumento para lle pedir que non demoren o seu próximo encontro, "sine protractu more" (cit. in Jiménez Calvente, 2009: 460), 'sen máis demoras':

Non horam certam nominas,
sed moras perdiutinas
me protrahis invito.
"erit, erit" ingeminas
et termino determinas
tempus indefinito.
(Cit. in Jiménez Calvente, 2009: 460, vv. 13-18¹⁷⁸)

Non coincidimos co comentario de Peter Dronke (1984: 326) de que un elemento burlesco dos versos sexa que "the object of love is a boy", pois, para alén de que o propósito que nos declara é conseguir unha cita rápido, a composición termina coa petición de perdón ao mozo polo xogo humorístico sobre como se vai facendo maior:

Parce, precor, et, quoniam
pecco per inpericiam,
peccatum non require!
Quos urget ad iniuriam,
pro his Amor ad veniam
debet intervenire.
(Cit. in Jiménez Calvente, 2009: 462; vv. 49-54¹⁷⁹)

Si que son burlescos moitos dos textos teatrais franceses que pertencen ao xénero da *sottie*, dos séculos XV e XVI. A súa lectura máis visíbel é de carácter crítico e cómico, mais tamén se ten observado nelas un "niveau homosexuel", debido a que dúas das súas personaxes icónicas, as Sottes e as Folles, "ne représentaient pas des femmes, mais des hommes efféminés" (Martin, 2001: 5), nunha mestura en que se criticarían os homes amaneirados ao mesmo tempo que se criticarían, de xeito explícito, algúns trazos que se considerarían distintivos da feminidade: "leus coiffure, leur voix, leur gestes" (Martin, 2001: 5). A razón fundamental deste duplo funcionamento é que esas personaxes estarían

¹⁷⁸ "No fijas una hora concreta, / sino que demoras eternas / contra mi voluntad planteas. / 'Ya será, será', reiteras, / y sin término seguro / estableces una fecha" (Jiménez Calvente, 2009: 461).

¹⁷⁹ "Perdona, por favor, te lo ruego / y, ya que por impericia pecco, / mi pecado no tengas en cuenta. / A los que Amor hasta la injuria lleva, / en favor de éstos, para su perdón, / debido es que intervenga" (Jiménez Calvente, 2009: 463).

representadas por varóns. Segundo esa interpretación, "[l]e théâtre homosexuel nous a laissé 56 sotties, mais également des monologues, des farces, et même des moralités" (Martin, 2001: 6, n. 1).

Pola contra, hai un punto de Europa onde se documentan moitos textos literarios que falan abertamente, e moitas veces en termos positivos, sobre o feito de que haxa homes que gusten doutros homes. Aconteceu na Península Itálica e, máis en concreto, en Perugia, onde chegou a existir un grupo de poetas compacto por volta da cuestión nos comezos do século XIV, nun período aínda prerrenacentista (Tartaro, 1981: 24-29), e no cal, é bo lembrármolo, o trobadorismo galego aínda está actuante en varias cortes ibéricas.

Como noutros casos semellantes, o feito de que houbera abondosos autores que falasen abertamente dos seus amores homosexuais fixo que algúns críticos contemporáneos pasasen a considerar os seus versos como burlescos:

[M]olti (...) studiosi che fino ad oggi hanno letto la poesia omoerotica in tutti i modi possibili ed immaginabili (poesia d'amicizia, poesia burlesca, imitazione dell'antichità grecoromana...) dando **sempre** per scontata una sua intrinseca non-sincerità. (Dall'Orto, en liña; negras no orixinal)

Porén, xunto coas tençons humorísticas de varios deses poetas, existen versos amorios, compostos por algúns como Marino Céccoli (o máis recoñecido do grupo) ou Cecco Nùccoli, quen dedica por exemplo un pequeno cancionero ao seu amado Trebaldino Manfredini, con versos como os seguintes:

Ramo fiorito, el dì ch'io non ti veggio,
mio lieto cor di doglia si trafigge,
e la smarrita mente se refigge
con quel signore Amor, cui sempre chieggio.

Ond'io ne prego voi, prima ch'io peggio
istia, ch'io vegna só' la tua merigge;
se non, la morte dal corpo defigge
l'alma, che nel mio cor per voi posseggio.

Donque, vi piaccia per Dio, signor caro,
di farne grazia, prima ch'io sia morto,
ch'io non ne spero mai altro conforto...
(Cit. in Dall'Orto, en liña)

Tamén nos comezos do século XIV e na mesma Península Itálica, Dante Alighieri

escribe a obra pola que sería máis coñecido na posteridade: a *Divina Comedia*. Como é sabido, divídese en tres grandes partes ou libros (*Inferno / Purgatorio / Paraíso*); en todas elas contéñense unha serie de informacións de grande valor á hora de analizar a evolución literaria deste tema. A Dante preocúpao presentar un texto con utilidade moral e, no plano alegórico, ofrecer unha clara gradación dos pecados.

Na primeira e máis lida desas partes, o *Inferno*, vemos os violentos contranatura nos cantos XV (escritores e cregos) e XVI (políticos e militares). Todos eles han de estar toda a eternidade a correr nun deserto so un ceo de chuvia de fogo. Entre os que están alí, un diríxese a lle falar: é o seu antigo mestre Brunetto Latini. Outros que figuran son "impressive and accomplished personages" (Pequigney, 1991: 26), coa única excepción do bispo Andrea de' Mozzi. No canto XVI, Iacopo Rusticucci diralle que foi a súa esposa quen o levou a cometer sodomía, o cal nos amosa que aquí Dante está a falar deste pecado nun sentido amplo, de prácticas sexuais non reprodutivas, aínda que nalgunhas pasaxes o sentido exclusivamente homosexual é tamén moi claro (Hollander, 1996). En calquera caso, a perspectiva que ofrece o florentino é que "most homosexuals are exceptional men rather than deranged or depraved" (Pequigney, 1991: 26).

No canto XXVI do *Purgatorio* vese outra categoría de pecadores de Sodoma¹⁸⁰, que se moven entre o lume no círculo dos luxuriosos. É moi interesante que haxa dous grupos diferenciados, que van en marchas contrarias, segundo cal fose o "sentido" do seu pecado, e que Dante os diferencie claramente segundo o que hoxe chamariamos homosexuais / heterosexuais, aínda que el bote man dunha terminoloxía para nós rechamante:

One group is purging excessive heterosexual desire; Dante calls this "hermaphrodite", desire for the other sex. The second group is purging excessive homosexual desire: technically, same-sex desire, but Dante's examples of Caesar and Sodom do not suggest the presence of women in this group.

¹⁸⁰ El nunca utiliza os termos *sodomia* ou *sodomite*, senón só o nome da cidade (Pequigney, 1991: 22). Fai o mesmo con outros pecados, como podemos ver por exemplo no Canto XI do *Inferno*, onde se di que un home leva o "segno süo Soddoma e Caorsa" (Lanza, ed., 1996: 94), sendo a primeira unha loita contra a natureza no sentido sexual / reprodutivo e a segunda unha ofensa contra a natureza no sentido económico, de acumular diñeiro sobre o diñeiro e non sobre o traballo. Neses tempos a cidade provenzal de Caors estaba vinculada coa usura.

(Barolini, ed., 2013-2014)

É salientábel o feito de que inclúa no Purgatorio, por igual, as dúas formas de pecar por exceso no sexo, pois implica que ambas teñen opción de se salvaren. Como sinalou o investigador Joseph Pequigney (1991: 22), "[t]he representation of sodomy in the Divine Comedy is fuller, more complicated, less consistent, more heterodox, profounder, and more important than the comentary has yet made known".

Noutra obra escrita en toscano no século XIV, o *Decameron*, aparecen varias referencias á homosexualidade, normalmente no mesmo ton humorístico con que se fala doutras situacións da realidade. Chama a atención que a obra de Bocaccio a presente como única tendencia do individuo e non algo puntual (Conoscenti, 2008: 55). Vémolo así no conto primeiro da primeira xornada, con micer Ciappelletto, ou no no conto décimo da quinta xornada. Neste último, un tal Pietro di Vinciolo casara unicamente por gardar as aparencias:

Fu in Perugia, non è ancora molto tempo passato, un ricco uomo chiamato Pietro di Vinciolo, il quale, forse più per ingannare altrui e diminuire la generale opinion di lui avuta da tutti i perugini, che per vaghezza che egli n'avesse, prese moglie (...). (Bocaccio, 2013: 931)

Por iso, cando descobre que a súa muller o engana cun mancebo, todo feliz pola nova, ordena que ceen os tres xuntos e despois...

Dopo la cena, quello che Pietro si divisasse a sodisfamento di tutti e tre, m'è uscito di mente. So io ben cotanto che la mattina vegnente infino in su la piazza fu il giovane, non assai certo qual più stato si fosse la notte o moglie o marito, accompagnato. Per che così vi vo' dire, donne mie care, che chi te la fa, fagliele; e se tu non puoi, tienloti a mente fin che tu possa, acciò che quale asin dà in parete tal riceva. (Bocaccio, 2013: 942-943)

As identidades sexuais fixas que se nos presentan de cada un dos membros do matrimonio (heterosexual a muller, homosexual o home) opónsenos a dun rapaz que xa non sabe se foi aquela noite "moglie o marido". A clave da mudabilidade dos gustos parece vincularse coa idade, con que sexa un "giovane".

Tamén no século XIV, o poeta Pearl ou Gawain, cando fala do pecado que se cometeu en Sodoma na súa obra *Cleanness*, fai que Deus lle transmita a Abraham:

They han lerned a lyst that lykes me ille
That thay han founden in her flesh of fautes the werst;

Uch male mas his mach a man as hymselven,
And fylter folyly in fere on females wyse. (...)

Now haf thay skyfted my skyl and scorned natwre,
And hentres hem in hethyng an usage unclene;
Hem to smyte for that smod smarthly I thenk,
That wywes schal be by hem war worlde withouten ende.
(vv. 693-696 e 709-712, cit. in Woods, 1998: 42)

Vemos, pois, que están xa consolidados algúns argumentos, como a natureza ("natwre", v. 709) e que o pecado sexual non só é o peor de todos os posíbeis ("fautes the werst", v. 694), senón que a súa interpretación é claramente de relacións sexuais entre homes, que fan parella ("Uch male mas his mach a man as hymselven", v. 695).

Porén, algúns críticos teñen observado que nesta obra a censura da sodomía se produce sobre todo como oposición a unha relación intermasculina espiritual que si sería válida e que a formulación carnal desvirtuaría: "The antediluvians and the Sodomites are guilty not only of a sin against nature, but also of mimicking the sacred passion of a soul yearning for God and thus defiling it in a profane and sacrilegious manner" (Spyra, 2012: 144).

Nos últimos lustros realizáronse algunhas relecturas dos textos cabaleirescos para observar o que teñen moitos deles de abertamente homoerótico. Richard E. Zeikowitz (2003) analizou o estudo de discursos de desexo intermasculino no século XIV e constatou tanto casos de afirmación e promoción da intimidade homosocial, co ideal de amizade masculina, como de denigración deses desexos cando se identificaban co pecado da sodomía. Zeikowitz centrouse en tres obras: o poema *Troilus and Criseyde* de Geoffrey Chaucer (coa relación entre Troilo e Pándaro), o *Livre de chevalerie* de Geoffroy de Charny (no cal se describen rituais homoeróticos cos cabaleiros novizos) e o romance métrico *Sir Gawain and the Green Knight*, onde por exemplo se fala abertamente do intercambio de bicos entre o protagonista e o cabaleiro Bertilak. A conclusión do investigador é que ambos os discursos, o permisivo e o fóbico, se formulan de acordo coas "political consequences of particular same-sex association" (Zeikowitz, 2003: 152), que estarían determinadas polas novas visións que chegan coa configuración do pecado de sodomía.

Noutro tipo diferente de narracións a representación da homosexualidade da Idade Media pode producirse a través de metamorfoses animais. É o caso dun dos relatos do *Mabinogion*, colección de contos medievais galeses. Como castigo por violaren unha virxe, dous irmáns son condenados a se converteren sucesivamente en cervo e cerva, teren relacións sexuais e teren tamén fillos xuntos: "this tale conjures up, even if it does not explicitly detail, the image of two males copulating, of their taking it in turns to be active of passive, and of their being subjected to shame as a consequence of their sexual metamorphoses" (Woods, 1998: 49). Porén, como matiza tamén finalmente Gregory Woods, esta fábula homosexual e incestuosa, "it seems more plausible that the 'great disgrace' (...) is less to do with sodomy than with their having become female and given birth" (Woods, 1998: 49).

Na literatura inglesa, o primeiro personaxe claramente homosexual parece que é o Pardoner, o vendedor de bulas que engana as persoas con falsas indulxencias nun dos relatos dos *Canterbury Tales* que, a finais do século XIV, compuxo Geoffrey Chaucer (o autor tamén do *Troilus and Criseyde* que citamos antes). Este home caracterízase por non ter barba e por ser "a geldying or a mare" (McAlpine, 1980: 8), ou sexa, un 'cabalo capado ou unha egua'. A metáfora das cabalgaduras, que nas décadas anteriores á escrita deste conto tivera grande cultivo no trobadorismo galego (cfr. capítulo 9), continuaba noutras tradicións literarias.

6. A afectividade homosocial ante a emerxencia da homofobia

6.1 O ideal de amicitia e o amor entre varóns

6.1.1 Os amigos fronte aos sodomitas

Unha composición de Gil Perez Conde, que nos chegou a través do Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B 1525), fálanos da procura do "Amor" en diferentes espazos señoriais, mesmo na Corte, e a súa desilusión por non o achar¹⁸¹. Así son a primeira e a derradeira cobra da cantiga:

Non é Amor en cas d'e[!] Rei
ca o non pod'hom'i achar
aa cea nen ao jantar;
a estas horas o busquei
nas pousadas dos privados,
preguntei a seus prelados
por Amor e non o achei. (...)

Perdud' é Amor con el-Rei,
porque nunca en hoste ven;
pero xe del algo ten,
darei-vos eu u o busquei:
antr'estes freires tempreiros,
ca ja os hespitaleiros
por Amor non preguntarei.

Ese "Amor" debe entenderse como "o amor e a amizade" (Lopes, 2002: 163). Mais como existían esas categorías na altura? Eran diferenciábeis?

Na mesma liña que o texto de Gil Perez Conde, Don Pedro, Conde de Barcelos, di no "Prólogo" que elaborou o seu *Livro de Linhagens* co obxectivo de "meter amor e amizade entre os nobres fidalgos da Espanha" (Projecto Vercial, 2006-2016). Por que fala de *amor* entre homes nobres?

De ningún xeito na Europa medieval se poden colocar límites claros entre os

¹⁸¹ Si nos sorprende que finalmente o trovador acabe encontrando o amor nun espazo de excepción, na orde templaria. Sorprende porque esa orde fora destruída en case toda Europa e un dos elementos propagandísticos máis fortes para a súa laminación fora o argumento da sodomía. Mais aquí esa vinculación sería extemporánea.

conceptos de *amizade* e *amor*. Polo seu lado, a amizade está imbuída por un vocabulario e por unha xestualidade no día a día que hoxe non entraría con facilidade nese mesmo significante¹⁸². Os amigos e amigas que poboan os nosos códigos dannos tamén testemuño dunha connotación erótica clara, que hoxe perdura nalgúns elementos léxicos como o verbo *amigar*, o sentido que ás veces poden recibir os termos *amigo / amiga* como 'parella non oficial', e que vemos tamén noutras linguas con total nitidez: *boyfriend, girlfriend, petit(e)-ami(e)* etc.

Como xa explicamos no noso libro *Amigos e sodomitas* (Callón, 2011), aínda que teñan puntos en común, non son comparábeis os conceptos de *amicitia* e *amizade*. A *amicitia* é un ideal de relacións masculinas, no cal están explicitamente apartadas as mulleres. Na configuración deste concepto bébese en primeiro lugar da obra de Cicerón que era máis coñecida na Idade Media, *De amicitia*, de onde se desprendía a idea de que só os homes con nobreza, fortes e bos serían aptos para estableceren este vínculo. Para alén de Cicerón, alicérase noutras construcións homofílicas das amizades masculinas tamén da Antigüidade, tales como Aristóteles e Platón, que chegaban aos manuscritos a través da patrística e dos escolares árabes (González-Casanovas, 1999: 157-192).

Un aspecto moi importante, porén ás veces descoidado, é que na documentación

¹⁸² Con certeza, non é exclusivo desa altura histórica. Pódese cotexar en moitas outras. A título de exemplo, pódese reparar nas dificultades de tradución que presenta o *Banquete* de Platón (2005: 25, 29, 40), onde se fala de ambos os conceptos de forma indistinta: "o amor de Aristoxitón e a amizade de Harmodio", "mediante a amizade do seu amante", que "un individuo desta clase se fai amante dos mozos e amigo do seu amante" etc.

O problema da aparición do termo *amor*, ou mesmo *amante*, para designar unha relación intensa entre dous homes supuxo a necesidade por parte de editores ou tradutores do futuro para reasignar o significado. Así, o primeiro tradutor do *Banquete* de Platón para o inglés, Floyer Sydenham, ofrece "curiosas pero tranquilizadoras interpretaciones" (González González, 2007: 79) dos termos que lle eran problemáticos polas connotacións homosexuais: "the speech of Phaedrus [...] takes the word Love in a general sense, so as to comprehend love towards persons of the same sex, commonly called *Friendship*, as well as that towards persons of a different sex, peculiarly and eminently styled *Love*" (Sydenham, Floyer, 1777: 197).

Xa en ambiente medieval, cando no filme *The Lion in Winter*, dirixido por Anthony Harvey en 1968, o futuro Ricardo Corazón de León e o rei Filipe II de Francia dialogan hai un momento de inesperado silencio (30 intensos cinematográficos segundos). Entón os dous homes cóllense da man e Ricardo fala: "You haven't said you loved me". Na versión lexendada ao castelán que podemos ver, a frase traducíase como: "Aún no has dicho que me aprecias". A versión sorprende por tres motivos: porque constrúe un enunciado máis longo que a literalidade do dito (vai, pois, contra a economía da linguaxe propia das lexendas), porque distorsiona a escena que estamos a ver e, por se for pouco, porque no filme fica explícito poucos minutos despois que se trataba dunha relación "sodomítica".

medieval continúa a se presentar como ideal un modo de relacionamento afectivo intenso entre homes. Como tantas veces na Historia, hai cousas que mudan, mais hai tamén un reduto do vello que pervive, por máis que en ocasións nos poida pasar despercebido. Unha medievalista especializada no mundo bizantino como foi Évelyne Patlagean non dubidaba en afirmar que nos documentos de Bizancio dos séculos X-XI o único sentimento íntimo que tivo declaración escrita nas cartas era a amizade masculina, mais que "o lector da actualidade fica francamente desconcertado pola expresión ardente, mesmo nos seus estereótipos, dos sentimentos inspirados pola ausencia do amigo" (Patlagean, 1989: 590), ou dito noutras palabras, "a amizade entre homens se exprime em registos onde esse mesmo sentimento não poderia actualmente ser expresso sem equívoco" (Patlagean, 1989: 590).

Máis unha vez, a división fundamental para explicarmos esta situación non será homosexualidade / heterosexualidade, senón outras dúas distincións. A primeira, a fundamental: home / muller. O home é o que ten dereito pleno á vida social e tamén pode aspirar á satisfacción do seu desexo. Moitas veces, esta homosociabilidade masculina argumentarase en base á exclusión do outro xénero.

A segunda distinción é amigo / sodomita ou, se quixermos nas súas nocións abstractas, *amicitia* / *sodomía*. Os signos do primeiro, con todo o amplo abano de posibilidades sociais e mesmo eróticas que presenta, sobreviven na medida en que non se identifiquen nel os sinais pecadentos do segundo.

Tal e como conclúe Stephen C. Jaeger (2004: 104), "in the Middle Ages the social institutions of aristocracy were saturated with this ideal" da *amicitia* e con esta práctica de "cult of male friendship". Jaeger advirte tamén que "the language of favor relationships at court was the language of love", o que explica as moi frecuentes declaracións amorosas entre diferentes reis, entre nobres etc., que non terían por que se interpretar só nunha chave de paixón erótica, aínda que esa –lémbraos o medievalista– tamén podería ser, cando menos nalgúns ocasións, unha posibilidade que permanecería aberta, mesmo que esta nunca ficase explícita nesa linguaxe amatoria,

intensa no sentimental, porén sen trazos de unións físicas nas súas descrições (Jaeger, 2004: 104).

Fóra da corte tamén nos encontramos cunha linguaxe que enxalza a amizade entre dous homes con retórica moi afectuosa. Chaman a atención por exemplo as dedicatorias que realizan algúns tradutores das súas obras na Península Ibérica do século XII:

[L]e traducteur Platon de Tivoli, depuis Barcelone, dédie à son "très serein ami", le Galicien Johannes Hispalensis, la traduction qu'il fait du *Utilitates astrolabii* d'Albucasim; vers 1140, le savant Hermann le Dalmate dédie à Robert de Ketton, "mon Robert" dit-il, sa traduction du *Maius introductorium* d'Abu Ma'ashar (Albumasar) en huit livres, et en 1143 son *De essentiis*; à son tour, Robert de Ketton adresse à "mon Hermann" la traduction qu'il a faite du *De Judicia* d'al-Kindi. (Rucquoi, 2008: 19)

En todos estes casos, con independencia de como puidésemos categorizar na actualidade eses vínculos (sobre os que moi pouco sabemos, quitando que non son familiares), é importante que o manto da amizade permitise a pervivencia socialmente respectada duns desexos e duns contactos físicos en público entre homes que tamén irían correndo o perigo de ficar so a mácula da sodomía.

No capítulo 5 vimos por exemplo como os códigos legais elaborados no tempo de Afonso X supuxeron puntos de inflexión moi negativos nas condenas civís para as relacións intermasculinas. Porén, nas mesmas *Sete partidas* encontrámonos con outros fragmentos que din que a amizade e o "amor" entre homes é un dos puntos máis álxidos do ben colectivo. O título completo do título en que se inclúe é "Del debdo que han los omes entre si, por razon de amistad" (IV Partida, título XXVII) e comeza: "Amistad es cosa que ayunta mucho la voluntad a los omes, para amarse mucho. Ca segund dixeron los Sabios antiguos, el verdadero amor passa todos los debdos" (López, ed., 1843-1844: II, 645). Das tres maneiras de amizade que se consideran nas *Partidas*, baseándose en Aristóteles, afírmase que a única "verdadera amistad" é "la que ome ha a su amigo, por vso de luengo tiempo, por bondad que haya en el" (López, ed., 1843-1844: II, 647).

Desde o prisma da *amicitia* concibíase como un ideal da vida que dous varóns estivesen todo o día xuntos, amosasen o seu desinterese polas mulleres (aínda que

tivesen que cumprir con elas as súas obrigas reprodutivas), expresasen o seu amor mutuo, se abrazasen ou mesmo se bicasen en público, durmisen xuntos á sesta e á noite ou mesmo fosen enterrados na mesma tumba. Un estudo brillante e cheo de matices sobre esta cuestión é *The Friend*, de Alan Bray (2003), así como o número especial que lle dedicou a revista GLQ (Greene, 2004) a estes pesquisador após o seu falecemento.

Bray xa apuntara no seu libro anterior, sobre a homosexualidade na Renacemento inglesa (Bray, 1995), unha contradición fundamental para entendermos as relacións afectivas entre homes desde o século XI até boa parte da Idade Moderna: a sodomía asociábase á apocalipse e a amizade íntima estaba plenamente incorporada na orde patriarcal. É a “reluctance to recognize in idealized friendship the dreaded signs of sodomy” (Traub, 2004: 340) a que fai compatíbel esta cosmovisión que, a ollos de hoxe, resulta, como pouco, contraditoria. Por iso, "the barrier between heterosexual and homosexual behaviour (despite the impression contemporaries gave to the contrary) was in practice vague and imprecise" (Bray, 1995: 69).

Co tempo, conforme se identifique a intimidade masculina coa sodomía, esta intimidade irá desaparecendo, igual que desapareceu doutras culturas que a mantiveron mesmo até a Idade Contemporánea, como no espazo magrebí, eslavo etc.¹⁸³ Un primeiro efecto, a nivel literario, será que se hipercatalogarán como eróticos os trazos de afectividade intermasculinos, o cal por exemplo significará outorgarlle novos sentidos a textos que antes podían ser copiados na tradición manuscrita sen pagaren a alfándega de supresións ou modificacións.

¹⁸³ É coñecida aquela canción do grupo español Mecano que di "Nada tienen de especial dos mujeres que se dan la mano" ("Mujer contra mujer"). Nos anos 80 en que triunfou era frecuente ver mulleres de mans dadas, como símbolo de 'amizade', nun contexto en que non existía por exemplo ningún referente público lésbico claro. Na actualidade, en que a existencia do lesbianismo se formula como unha opción social e vital mesmo con recoñecemento xurídico, a posibilidade de ver mulleres collidas da man é moitísimo menos frecuente e, cando acontece entre dúas persoas sen vínculos familiares, costuma ser como unha mostra pública de afecto por parte dunha parella. A situación non é totalmente ecuacionábel á que describimos a respecto dos homes nesos séculos, mais si nos permite comprobar, mesmo coas nosas propias memorias biográficas, un proceso análogo.

6.1.2 O amor entre homes na prosa galego-portuguesa medieval

Dentro da prosa galego-portuguesa medieval postrobadoresca, podemos comprobar a pervivencia de trazos que, séculos máis tarde, serían considerados homoeróticos, como por exemplo o louvor da beleza masculina na *Demanda do Santo Graal*:

– Filho Gualaaz – disse Lançalot – estranhamente vos fez Deus fremosa creatura. Par Deus, se vós nom cuidades seer bõõ homem ou bõõ cavaleiro, assi Deus me conselhe, sobejo seria gram dano e gram mala ventura de nom seerdes bõõ cavaleiro, ca sobejo sedes fremoso.

E ele disse:

– Se me Deos feze assi fremoso, dar-mi-á bondade, se lhe prouver. Ca, em outra guisa, valeria pouco. E ele querrá que serei bõõ e cousa que semelhe minha linhagem e aqueles onde eu venho. E metuda hei minha sperança em Nosso Senhor. E por esto vos rogo que me façades cavaleiro.

E Lançalot respondeo:

– Filho, pois vos praz, eu vos farei cavaleiro. E Nosso Senhor, assi como a ele aprouver e o poderá fazer, vos faça tam bõõ cavaleiro como sodes fremoso. (Freire Nunes, ed., 2005: 21)

Ese homoerotismo masculino é máis explícito noutras obras, como a *Crónica Troiana*, cuxa versión coñecida para o noso idioma é a que se terminou de traducir en 1373, cando xa finalizara o espectáculo trobadoresco galego de que temos constancia nos cancioneiros. Estudamos con máis vagar esta obra nun traballo anterior (Callón, 2011: 133-150).

Na mesma liña que o trecho xa citado da *Demanda* está o soño que ten Ulises en que ve unha

[F]igura tã fremosa que nõ á ão mundo pintura, nõ outra forma d'õme nõ de moller, que nada ualuesse contra a sua bondade. Et o seu paresçer era entre beldade d[e] ome et de deus, ca me semellaua que traspasaua apustura d'ome, cõmoquer que se nõ jguaua cõ a de deus. (...) Et por esto auía tã grã pauor que mayor nõ podería, ca auía tã grã talent de o abrazar que [o] coraçõ se quiría partir de m̃j. Et tendía os braços contra el, et rrogáualle muyto de coraçõ que me uẽese abraçar, ca sobeiament o amaua. (Lorenzo, 1985: 737)

Fóra do campo onírico, e aínda sendo certo que hai tamén outras descrições que merecerían detérmonos nelas un pouco¹⁸⁴, unha pasaxe de intensa afectividade

¹⁸⁴ Por exemplo, na que se realiza de Aquiles no capítulo 60, ademais de nos louvar a súa beleza sen mácula, dísenos que era "amado dos fillos d'algo" (Lorenzo, ed., 1985: 268), que non sabemos se pode ser un resto para se referir aos modos pederásticos gregos, aínda que na súa literalidade tamén tiña lóxica como persoa

intermasculina vémola no episodio 93 da mesma obra, en que se relata o encontro de Achiles e o adiviño Colcos. Aquiles decidiu levar a Calcante consigo, dísenos que como home que leva o seu amigo, e ambos viviron o un para o outro con fe e lealdade. Era totalmente unha retórica matrimonial:

Cōmo Achiles posso amor cō Colcos e cōmo Colcos sse fuy com el

Don Achiles e Colcos nūca sse virã senõ estonçe en aquel templo; may, poys que sse virõ, atan[t]o andarõ falando et dizẽdo de hũ et do al que falarõ tã grã afazemento entre ssy que sse descubrirõ tódaslas poridades que sabíã et o por que alý vëerã. Et ouueron anbos moy grã prazer, nūca vistes mayor. Et Aquiles o leuou cōsigo pera os gregos, assý cōmo home que leua seu amigo, et puñaua todavja en lle fazer prazer et onra, polo grã pagamento que anbos de ssy ouueron. Et logo poserõ ontre ssy que anbos uiuessem denssũun et que se touessen fe et lealdade en toda sua vida. (Lorenzo, ed., 1985: 284-285)

No que di respecto ao léxico que se utiliza neste fragmento, cómpre notar o uso da palabra *afazemento*. Ramón Lorenzo (1975-1977) indica que este substantivo pode facer referencia a ‘relacións ilícitas’, ‘privanza’ ou ‘amizade’, nunha certa gradación semántica pouco definida. Deste último significado só pon como exemplo o fragmento citado da *Crónica Troiana*; próxima a ela aparece na *Geral Estoria*, coa acepción de ‘manter trato’: “e Noe e seus fillos e súas mulleres nunca houverom afazemento nĩhũ cō os de Caim, porque algũa cousa aprendesem deles”. O resto das aparicións que se identifican son doutro estilo: “o conde ficou con a reiña e atrevẽdose muito eno afazemento que havia con ela”, “guardávase dela bem come de ãmiiga nem er sofreu que ouvesse com ele nem ãu affazimento”, “a conversaçom ou afazimento das molheres deve seer avorrecente a todo homem”, “nam outro alguum que hi tenha Oficio que tanga aa Justiça, nom jaça nem aja mao afazimento em feito de fornizio com nenhuã molher, que hi ande em preito, nem casada nem viúva, nem virgem, nem outra nenhuã, de qualquer guisa que seja, também fidalga como vilã” etc. Tamén a través da escolla de vocabulario se difuminan os lindes entre amor e amizade, en especial se o compararmos con outros episodios heterosexuais referidos na mesma obra (cfr., p. ex., Lorenzo, ed., 1985: 419-420).

No mantemento de toda esta linguaxe podemos comezar por pensar en que se trata

 simplemente admirada polos nobres.

dun texto que fala do cerco bélico de Troia polos gregos, que é unha materia narrativa que se remonta á Antigüidade, onde os prexuízos homófobos aínda non existían. Debemos ter en conta, porén, dúas cuestións. A primeira, o sabido feito de que as traducións medievais non son tanto traducións como versións máis ou menos libres. O segundo, que a materia troiana medieval non deriva das obras atribuídas a Homero. En primeiro lugar, porque eran descoñecidas (a súa tradución latina e divulgación serán moi tardías); ademais, porque se consideraban versións fantasiosas dun autor que viviría tempo despois dos acontecementos¹⁸⁵.

As dúas fontes de información que se consideraban acreditadas sobre Troia na Idade Media hoxe sabemos que son falsificacións, mais daquela pensábase que as escribían cadansúa testemuña dos feitos: Dictis pola banda grega e Dares coa perspectiva troiana. Estas versións, realizadas ambas xa na Era Común, multiplicaron a súa difusión cando Benoît de Sainte-Maure as tomou como base para escribir o *Roman de Troie*, do cal houbo varias adaptacións e prosificacións por toda Europa, sendo unha das que máis influencia tivo na Península Ibérica a *Historia destructiones Trojae* de Guido de Columna (Lorenzo, 1988; Marcos Casquero, 2003; D'Ambruoso, 2007 e 2009).

Entre todas estas voltas e reviravoltas, as narracións teñen sucesivas modificacións, con interpolacións ou expuncións, desenvolvementos anacrónicos, mudanzas temporais no relato, interpretacións evemeristas etc. Do protagonismo dos deuses pásase a unha mitoloxía que é só anticipo da simboloxía cristiá. Algúns aspectos que non se consideran presentábeis, como por exemplo a prostitución sagrada, elimínanse. Todo iso fai aínda máis salientábel que haxa aspectos que se manteñan e que, se callar, un par de séculos máis tarde non conseguirían permanecer no papel.

Sobre o episodio 93 que vimos de citar, sabemos que procede do texto de Dares, quen informa que o adiviño Colcos é frixio coma el (nos cantos homéricos era grego e vai nese bando xa desde un principio) e tamén informaría de que Aquiles chegaría ao templo acompañado do seu favorito Patroclo quen, do mesmo xeito que acontece na *Crónica*

¹⁸⁵ Así mesmo, na propia Antigüidade existiran outras versións cultas do mesmo tema, que tamén nalgúns ocasións se chegaron a atribuír ao propio Homero. Por outra banda, a *Odisea* e a *Ilíada* están apoiadas nunha longa tradición oral, que non só as precede, senón que se manterá durante séculos.

Troiana, se ve ensombrecido cando aparece o adiviño. Esta sería a sucesión dos feitos segundo Dares, que só nas últimas liñas se corresponde co citado capítulo da versión galega:

Aquiles, habiéndose llegado a Delfos, se dirige al oráculo; y desde el santuario se le responde que los griegos vencerían y conquistarían Troya al décimo año. Aquiles cumplió con los ritos, según estaba establecido. Por aquel tiempo había llegado también Calcante, hijo de Téstor, adivino. Enviado por su pueblo, llevaba ofrendas a Apolo para rogar por los frigios; al mismo tiempo consultó sobre el reino y sus asuntos. A él desde el santuario se le responde que marche contra los troyanos en compañía de la flota de soldados argivos, que los ayude con su inteligencia, y que no se marchen de allí hasta que Troya sea conquistada. *Una vez que llegaron al templo, Aquiles y Calcante se comunicaron entre sí sus respuestas; alegrándose, consolidan su amistad con la hospitalidad, parten juntos hacia Atenas y llegan allí.* Aquiles refiere estas mismas cosas en la asamblea, los argivos se alegran, aceptan a Calcante con ellos y desamarran la flota. (Cristóbal López, 2001: 408; salientamos en itálica a parte que se corresponde coa *Crónica Troiana*)

Non podemos determinar cal é a razón de que as versión ibéricas baixomedievais, como esta *Crónica Troiana*, desenvolvan moito máis a idea da afectividade entre estes dous homes do que o facían as fontes de que beberon. Ten que haber algún documento, mais que non podemos determinar, en que se incida na visión homoerótica que existía dos adiviños de Apolo, un aspecto sobre o que non nos detivemos na nosa achega anterior a este texto (Callón, 2011). Tal e como aprendemos a través da lectura de Bernard Sergent, os adiviños ancestrais presentábanse como erómenos dese deus e hai varios dos seus templos vinculados con rituais sexuais interxeracionais entre homes (Sergent, 1986: 121-129).

Máis relevante, por ser aínda máis explícita, é a aparición na *Crónica Troiana* do par Aquiles e Patroclo, a primeira unión romántica que se coñece da Antiga Grecia (Cantarella, 1991: 24-28). No episodio 126 dísenos:

[C]a elles ambos se amauã tãto que toda cousa que a hũ prazia o outro sse pagaua ende mays que de outra cousa. Et quanto ño mũdo aujã partĩãno assý que o de ambos era de hũ et o de hũ era de ambos de cõssún. Et nũca ño mũdo forõ omes que sse mellor quisessen, nẽ que sse mellor touessen fe et lealdade. (Lorenzo, ed., 1985: 325)

O testemuño do seu amor faise singularmente evidente no momento en que Aquiles

chora a morte do seu favorito:

Cōmo Achilis fazia seu doo por Patróculus

Agora diz o cōto que Achilles choraua moyto por Patróculos, seu amjgo, que Éytor matara. Et fazia por el tã grã doo que era grã marauilla, assý que moytas ueces caýa assý cōmo morto, cō o grã pesar, sóbrelo leyto u Patróculos jazía. Et en chorãdo dezía:

– Amjgo, eu foy enqueigón de uossa morte, ca uos enviey sen mĩ aa batalla. Et dereyto aurey senpre que chorar en tódoslos días que eu uiua. Et ben entēdo que por mĩ tomastes morte. Et, sen falla, se eu cabo uós estouera, nõ fora home que uos ousasse matar, nõ sol pōer en uós lança, nõ ouuérades que temer. Mays ja en quanto uiua nõca seerey ledto ata que uossa morte vĩge nõ auerey alegría nõ prazer, ca ben çerto sōo que ãno mũdo nõ auía cousa que uós mays amásedas que a mĩ. Et por ende uos prometo que, en quanto eu uiuo for, senpre por uós aia tristeza et que uos vĩge se o eu fazer poder. Et sabede que, sse eu agora a Éytor achasse, que seería a mĩa morte ou a ssua, ca mal me ha lastimado et quebrãtado. ¡Ay, mezquiño, que forte foy a mĩa uentura (...)! Demays uos prometo que, sse a desora nõ moyro, que farey tãto porla uossa morte que mays de mill caualeyros de Troya tomarã morte a mĩñas mãos, se eu poder. Et ben darei a entēder aos troiãos o gran pesar que ey de uós. (Lorenzo, ed., 1985: 365)

No momento do enterro, xa no capítulo 146, esta paixón continúa a subliñarse: "Et ben deu en esto a entēder que o amaua moyto en sua vida, quando el por el tãto fezo depoy de sua morte" (Lorenzo, ed., 1985: 365). Aínda máis adiante, cando declara ante o bando grego o seu desexo de vinganza, explica que acabará coa vida de Héitor porque "este he o que me quebrãtou o coraçõ quãdo matou a Patróculus, que era a cousa do mũdo que eu mays amaua, nõ porque eu sōo mays coyto et serei ja en tódoslos días que eu ujua" (Lorenzo, 1985: 377).

O episodio do pranto de Aquiles tivo moito suceso na Idade Media e estaba perfectamente introducido no ideal de *amicitia*. Esta pasaxe usábase, por exemplo, nos rituais dos enterros xuntos de dous homes, cuxa cristianización está documentada por Alan Bray (2003: 298-299).

O capítulo do pranto na *Crónica Troiana* ten vínculo directo co *Roman de Troie*, onde se dicía tamén que eran o un para o outro e que se amaban por sobre o resto do mundo (Baumgartner / Vieliard, 1998: 250-255). Non acontece dese xeito nin en Dictis nin en Dares. Neste último si figura o momento do choro, se callar cun discurso menos patético,

aínda que se nos describan actos intensos de sufrimento: bágoas, laios, abrazos ao corpo inerte do favorito... Tamén se nos di que, no momento da morte de Aquiles, os dous serán enterrados xuntos (Marcos Casquero, 2003: 168-169 e 208-209).

Polo que respecta á narración de Dictis, o pranto resúmese nunhas poucas palabras¹⁸⁶ e mesmo se produce unha certa heterosexualización do finado, en especial pola aparición de Diomedea, que se nos advirte que fora moza súa: "nimiun iuveni et omni affectu dilecta fuerat" (Marcos Casquero, 2003: 170-171). Mais esta heterosexualización xeral tamén ten moitos exemplos que podemos situar na propia *Crónica Troiana*, onde finalmente acaban desenvolvéndose relacións cunha muller de acordo cos esquemas do amor cortés, tamén no propio Aquiles, por exemplo co seu apaixonamento por Políxena (Lorenzo, ed., 1985: 488 e ss.).

Outra pasaxe máis coñecida da prosa galego-portuguesa medieval en que se refiren amores intermasculinos está na *Crónica d'El Rei Don Pedro* que escribiu Fernão Lopes. "E o nosso maior cronista não hesitou em lançar suspeitas sobre o rei D. Pedro, que amava seu escudeiro Afonso Madeira 'mais que se deve aqui dizer' e o mandou castrar por evidentes ciúmes", afirma por exemplo o reputado historiador Oliveira Marques (1981: 129) no seu clásico *Sociedade Medieval Portuguesa*.

Don Pedro I reinou entre 1357 e 1367 e a súa historia de amor máis sonada foi coa galega Inés de Castro. Porén, a pasaxe que se narra no capítulo VIII da obra fai que até o día de hoxe se comente en círculos académicos a posibilidade da súa bisexualidade. Embora longa, faise necesaria a transcripción completa:

Como elRei mandou capar huum seu escudeiro por que dormio com huuma molher casada

Hera ainda elRei Dom Pedro muito çeoso, assi de molheres de sua casa, come de seus officiaaes, e das outras todas do poboo; e fazia grandes justiças em quaaes quer que dormiam com molheres

¹⁸⁶ A apurada síntese do pranto resulta máis rechamante se a compararmos coa *Ilíada*, onde ocupaba todo o canto XXIII (Cristóbal López, 2001: 413). No entanto, a versión de Dictis é moi interesante tamén para observar noutras pasaxes a afectividade intermasculina en forma de abrazos e bicos entre os heroes militares: "Tum exspiratem eum duces amplexi cum magno gemitu atque exosculati postremum salutant" (Casquero, 2003: 204), "Interea Phoenix et cum eo Patroclus circumstates genas atque omnem vultum iuvenis, manus adosculari, contingere genua, rediret in gratiam atque animos remitteret cum propter praesentes (...)" (Casquero, 2003: 152) etc. No entanto, no mesmo libro heterosexualízanse outros amantes que nos relatos clásicos tiña Aquiles, como por exemplo Troilos (cfr. Callón, 2011: 147-148).

casadas ou virgeens, e isso mesmo com freiras dordem. Onde aqueeção que em sua casa avia huum corregedor da corte a que chamavam Lourenço Gonçallvez, homem mui entendido e bem razoado compridor de todallas cousas que lhe elRei mandava fazer, e nom conrrompido per nenhuuns falsos offereçimentos que trasmudam os juizos dos homeens. E por que o elRei achava leal e bem verdadeiro, fiava delle muito, e querialhe grande bem; e era este corregedor muito honrrado de sua casa e estado, e muito praçeiro e de boa conversaçom, e seeria estonçe em mea hidade. Sua mulher avia nome Caterina Tosse, briosa, louçaã e muito aposta: de graciosas manhas e bem acostuada.

Em esta sazom vivia com elRei huum boom escudeiro, e pera muito, manço, e homem de prol, e em aquel tempo estremado em asiinadas bondades, grande justador e cavalgador, grande monteiro e caçador, luitador e travador de grandes ligeiriças, e de todallas manhas que se a boons homeens requerem: chamado per nome Affonso Madeira; por a qual razom o elRei amava muito e lhe fazia bem graadas merçoos.

Este escudeiro se veo a namorar de Catellina Tosse, e mal cuidados os periigos que lhe advir podiam de tal feito, tam ardentemente se lançou a lhe querer bem: que nom podia perder della vista e desejo, assi era traspasado do seu amor: mas por que logar e tempo nom concorriam pera lhe fallar como elle queria, e por teer aazo de a rerquerer ameude de seus desonestos amores, firmou com o apousentador tam grande amizade, que pera honde quer que elRei partia, ora fosse villa ou quallquer aldea, sempre Affonso Madeira avia de seer apousentado junto ou muito preto do corregedor, e avia ja tempo que durava este apousentamento, sempre açerca huum do outro, teendo bom geito e conversaçom com seu marido: por careçer de toda sospeita.

Affonso Madeira tangia e cantava, afora sua apostura e manhas boas ja recontadas; de guisa que per aazo de tal achegamento, com longa afeiçom e fallas ameude, se geerou antrelles tal fruto: que veo el a acabamento de seus prolongados desejos.

E por que semelhante feito, nom he da geeraçom das cousas que se muito encobrem, ouve elRei de saber parte de toda sua fazenda, e nom ouve dello menos sentido: que se ella fora sua molher ou filha. E como quer que o elRei muito amasse, mais que se deve aqui de dizer, posta adeparte toda bem querença, mandouho tomar em sua camara, e mandoulhe cortar aquelles menbros, que os homeens em moor preço tem; de guisa que nom ficou carne os ossos, que todo nom fosse corto; e pensarom Dafonso Madeira, e guareção e engrossou em pernas e corpo, e viveo alguuns annos emjalhado do rosto e sem barvas, e morreo depois de sua natural door. (Lopes, 1979: 37-39)

A expresión "como quer que o elRei muito amasse, mais que se deve aqui de dizer" deu pé a unha interpretación en chave de ciúmes entre Don Pedro I e Affonso Madeira, que por iso sería castigado de forma tan drástica: a infidelidade era contra o propio

monarca. Esa idea tivo e ten moito suceso como "rumor académico" (aquelas historias que se transmiten nas aulas ou en determinados espazos do campo cultural mais que raramente chegan aos libros) e, para alén de historiadores como Marques (1981: 129), xa citado, tamén a puxo en letra impresa Arlindo Camillo Monteiro (1922: 133-134). Outros argumentos que se deron para soste a bisexualidade de Don Pedro foi que tiña un vínculo especial co cabaleiro Fernão de Santarém, "particular compañeiro em todos os caminhos" (cit. in Bruquetas de Castro, 2010: 129).

Porén, ningunha destas expresións é sostén suficiente para esa hipótese, pois tanto as palabras se encadran no ideal de *amicitia* como o castigo contra Affonso Madeira encaixa tamén coas razóns que dá o propio cronista. O que si nos resulta curioso é que se callar un dos fragmentos que máis funcionaron como "homosexuais" ao longo do tempo talvez sexa dos que menos traduce eses afectos no plano físico, senón simplemente unha forma de relacionamento que é moi diferente da que con posterioridade sacralizaría o heteroseximo.

Parécennos no entanto máis nítidas as referencias sobre o rei Dom Henrique O Navegador, tanto por parte do segundo grande cronista medieval portugués, Gomes Eanes de Zurara, como polos testemuños escritos dos navegantes Alvise Cadamosto e Duarte Pacheco Pereira, que chamaban a atención sobre o feito de que o monarca era exemplo de "castidade pura" pois "nunca conheceu uma mulher" (cit. in Bruquetas de Castro, 2010: 133). É unha forma de hipérbole moi semellante á que se pode ver na cantiga [83] e, por se houber dúbidas, outro historiador dos finais da Idade Media e os alboxares da Idade Moderna dixo del que "era sempre casto e segundo o que se crê uma virgem", así, en feminino (cit. in Bruquetas de Castro, 2010: 134).

Todos os diferentes textos en prosa que aquí vimos son postrobadorescos, mais permítenos detectar e corroborar tres ideas de relevo: Que se mantén unha modulación da sexualidade que vai alén dos esquemas contemporáneos, que existe unha linguaxe e uns rituais amatorios entre homes que tanto camuflan o que hoxe chamariamos homosexualidade como nos poden levar a confusións retroactivas, e por último que en

contextos nobres ou laicos aínda era posíbel encontrar uns discursos moi diferentes, de permisividade, en comparación cos que se achaban xa nos textos xurídicos ou relixiosos.

6.1.3 O amor entre homes no trobadorismo galego

Como dixemos xa na introdución desta tese, non imos centrarnos máis que naquelas composicións que teñan uns significantes claros, polo que non nos adentraremos en posíbeis interpretacións de cantigas de amigo que puidesen reflectir afectos entre dous homes sen o explicitaren claramente, por máis que segundo o recoñecido historiador António Henrique R. de Oliveira Marques (1981: 236, n. 64) esas serían "muitas". Cos datos de que dispomos, coidamos que esa posibilidade sería ir cara a unha rúa cega.

Imos centrarnos nesta epígrafe en tres composicións. Nas dúas primeiras hai un home dirixíndose a outro en termos amatorios: "Aquestas coitas que de sofrer hei" [2], de Rodrig'Eanes de Vasconcelos, e "Irei a lo mar vee-lo meu amigo" [10], de Nuno Porco. Por último, incluímos neste conxunto a composición "Mentre m'agora d'al non digo [nada]" [82], por ser homosocial.

No referido ao texto "Aquestas coitas que de sofrer hei" [2] imos seguir os pasos que avanzamos con anterioridade (Callón, 2011), mais acrescentando algunhas novas reflexións e valoracións.

O autor do texto é un nobre portugués que se calcula que trobou na segunda metade do século XIII (Ferreiro, 1992: 27; Brea, coord., 1996: 883, e *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*, en liña) e de cuxa sinatura chegaron até nós seis composicións, todas elas a través dos apógrafos quiñentistas italianos. A metade delas — incluída esta sobre a cal nos debuzamos— legáronsenos exclusivamente polo Cancioneiro da Biblioteca Nacional. Volveremos sobre este punto, porque nos pode proporcionar información importante.

O conxunto das súas seis cantigas teñen peculiaridades de interese. Catro delas conforman un conxunto dramático-narrativo sobre a correspondencia amorosa (cfr. Ferreiro, 1992: 28-29); outra é unha composición dialogada en que a amada se queixa da

obriga familiar de ordenarse monxa –a pesar do cal lle será irreverentemente infiel a Deus no corazón–, e a última é esta en que nos centramos.

Como se pode observar xa desde unha primeira lectura, na literalidade destes versos aparece unha voz masculina (*eu por vassalo*, vv. 5, 11 e 17, no comezo do refrán) dirixíndose a unha outra voz masculina (*meu amigo*, vv. 2 e 7). Un dos primeiros en advertir que esta cantiga podería ser un exemplo de enunciación homosexual foi Giuseppe Tavani (1991: 321)¹⁸⁷:

[C]lasificada polos editores entre as cantigas de amor, é unha mestura curiosa dos dous xéneros e podería ser interpretada como unha cantiga de amor homosexual, ou ben como un diálogo entre unha muller que afirmaría *Coitas sofremos... eu por vós, amigo, e vós por mi* e o poeta que contestaría *non sei, / d'eu por vassalo e vós por senhor, / de nós qual sofre mais coita d'amor*. (Tavani, 1991: 321)

A pesar do innegábel criterio de autoridade deste investigador, o alcance rupturista da primeira hipótese que presenta fixo que se continuasen e continúen a privilexiar outras lecturas que, aínda que coinciden máis co horizonte de expectativas, o certo é que o fan á custa de forzar o texto.

A perplexidade da crítica ante esta composición foi grande. Así, José Joaquim Nunes deixouna fóra tanto das cantigas de amor (Nunes, 1971b) como das de amigo (Nunes, 1971), onde si a situou Rip Cohen (2003: 34 e 217), do mesmo xeito que fixeran Manuel Ferreiro (1992: 70 e 76-78)¹⁸⁸ ou Giuseppe Tavani (1991: 321). Carolina Michäelis (1904: II, 558) si a entendeu como unha cantiga de amor .

Graça Vidreira Lopes incluíuna no seu estudo de doutoramento sobre as sátiras, polo xogo cos límites entre os xéneros e privilexiou aí a posibilidade de ser unha "cantiga de amor homossexual" (Lopes, 1993: 185). Fixo parte así mesmo da súa edición das *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses* (Lopes, 2002: 365), con varias posibilidades de interpretación. Xa no Projeto Littera (Lopes / Ferreira et al., 2011-12), codirixido pola mesma profesora, pasa a se cualificar de "Género incerto" e

¹⁸⁷ Esta indicación do profesor italiano fai parte das "Fichas bio-bibliográficas" que se colocaron como epílogo para a edición galega da súa obra *A poesía lírica galego-portuguesa* (Tavani, 1991: 277-329).

¹⁸⁸ E aparece incluída na antoloxía para este xénero realizada por Ferreiro / Martínez Pereiro (1996: 224).

dáse preferencia á comprensión como unha composición heterosexual en voz feminina¹⁸⁹.

A estrañeza que causa o texto fixo e fai dubidar totalmente sobre a súa adscrición a calquera das tres grandes tipoloxías xenéricas, desde caer nun terreo de ninguén a un terreo de todos...

Polo tema, esta pode parecer unha cantiga de amor, onde fala un home dirixíndose á senhor (v. 15) e padecendo coita pola súa paixón. No entanto, hai xa no segundo verso unha interpelación ao amigo, polo que se podería considerar unha cantiga dese xénero, aínda co factor particular de se lle aplicaren tamén a el graves coitas. Porén tampouco serve: o refrán é claro e invalida tal adscrición xenérica, pois é un *vasalo* quen fala, non unha *vasala*¹⁹⁰. A simbiose xenérica (amigo / amor e feminino / masculino) parece consumada.

O principal editor de Rodrig'Eanes de Vasconcelos, Manuel Ferreiro (1992), percorre o vreiro da segunda hipótese que formula Tavani (1991: 321), a do diálogo. Mesturaríanse a perspectiva dun home e a dunha muller, até dar lugar non só a un hibridismo límite, senón tamén a "un proceso subversivo do xénero" (Ferreiro, 1992: 71). Esta teoría podemos denominala de "duplo travestismo" (Ferreiro, 1992: 71): o trovador escribe como muller, que á súa vez fala nalgúns momentos como se fose o seu amigo e con moldes expresivos masculinos. Porén, é unha hipótese que tamén formula problemas que non se terminan por resolver, xa que non fica nada claro onde apuntar o bisturí para cortar o comezo e o final da voz da amada ou do amado.

Outra posibilidade de comprensión (que lle debemos a Rip Cohen) é que a voz que enuncia o texto sexa a senhor que se dirixe ao vasalo, na lóxica 'Eu sufro por (a causa de) ti como o meu *vassalo*, e ti sofres por (a causa de) min como a túa *senhor*'. Sería ligábel así a outras cantigas de amigo en que a voz que enuncia se coloca nunha posición simbólica de *senhor*, aínda que con outro léxico feudal, como *menage*. Reparemos por exemplo na primeira cobra de B 1128 / V 833, de Joan Baveca:

¹⁸⁹ <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=333&tr=4&pv=sim>> [últ. cons., 21/12/2016].

¹⁹⁰ Por se existiren dúbidas, este feminino aparece rexistrado nun documento en galego de 1257: "é ésta maor rodriguiz sēpre deue a séer uasala do moesteyro" (Souto Cabo, 2003: 81). Por tanto, resulta moi difícil interpretar que a forma terminada en -o non sexa só masculina.

Vossa menag', amigo, non é ren,
ca, de pran, houvestes toda sazón
a fazer quant'eu quisesse e al non,
e por rogo nen por mal nen por ben
sol non vos poss'esta ida partir.

Os problemas que lle encontramos a esta opción son dous. En primeiro lugar, que a retórica da cantiga de Rodrig'Eanes de Vasconcelos, ao noso entender, se diferencia notabelmente daquelas que se formulan noutros termos vasaláticos, para comezar porque nas outras non se utiliza o termo *senhor*. O segundo problema é que a terceira estrofa continúa a ser difícil de encadrar, pois *senhor* semella un vocativo:

Guisado teen de nunca perder
coita meus olhos e meu corazón,
e estas coitas, senhor, minhas son,
e deste feito non pos[s]'entender,
*d'eu por vassalo [e vós por senhor,
de nós qual sofre máis coita d'amor].*

En fin, coas claves e información que temos na actualidade é moi probábel que nunca cheguemos a saber de vez o sentido deste texto e que, igual que en tantos outros casos, nunca deamos descifrado totalmente se constitúe unha cantiga amatoria sen revés burlesco ou se se trata dunha sátira, for homosexual ou heterosexual. Sobre a posibilidade da burla dunha relación entre unha muller e un home, Graça Videira Lopes (2002: 439) apuntaba como última hipótese que, “em forma desviada, aludisse aos amores de uma dama de alta linhagem com um seu vassalo”; é unha teoría que se mantén no Projeto Littera (Lopes / Ferreira et al., 2011-), aínda que neste último se termina por privilexiar en especial a idea de que é unha "voz feminina", nunha "cantiga de amigo que usa o registo cortês", tal e como antes desenvolvemos.

Alén diso, se aceptarmos a idea de que se trata dunha sátira, hai moitas máis posibilidades conxecturais que podemos lanzar, non só de que se trate dun home e unha muller. Por exemplo, que sexa unha burla a unha relación entre dous varóns, onde a comicidade estaría en que a un par homosexual se lle aplicasen os códigos do amor cortés. Aí tería un novo sentido a pregunta do refrán xa que, se os dous son varóns, a cal deles lle correspondería padecer máis a *coita* estabelecida? Tamén xogan a favor desa

hipótese o feito de que o termo *vassalo* non aparece noutras composicións satíricas heterosexuais, nas cales si funciona outra terminoloxía feudal (Marcenaro, 2010: 16).

A respecto da lectura desta cantiga como non satírica, xa vimos que existen algúns exemplos líricos medievais que poderían servir de fonte, en que se manifesta o amor entre dous homes. Tamén non vale como argumento para negar a posibilidade da expresión dese amor o feito de que se puidese producir na corte de Afonso X, por moito que os códigos xurídicos da altura recollan as severas condenas contra a sodomía que observamos en páxinas anteriores. Como continuaremos a estudar con detemento, son moitas as composicións maldizentes do reinado afonsino en que se infrinxe o establecido polas leis. Por sinalar só algúns exemplos, colócanse como asunto dalgunhas cantigas temas tan graves como a inxuria, a blasfemia ou o asasinato. Todo isto enténdese porque tales abordaxes non ultrapasan os muros da *entourage* real. Como sabemos, é por este ámbito palaciano polo que este grupo social "se podía permitir o luxo de ultrapasar, sequer poeticamente, os cánones da moral establecida, que, doutra parte, defendían e promulgaban de forma e maneira oficiais para o resto da sociedade" (Pena, 1990: 215-216).

Tamén estarían en favor dunha lectura amorosa (for homo ou hetero) sen duplos sentidos os propios elementos que se poñen en xogo na cantiga: a sorpresa do namoramento, que non se pode entender, que causa coita ás dúas partes e que ten por testemuña íntima a Deus (v. 9). Ademais, hai que ter presente que algúns dos versos desta composición tamén os achamos nun texto sen aparente perfil burlesco de Joan Garcia de Guilhade, "o máis criativo reelaborador e inovador da tradición lírica da escola galego-portuguesa" (Ferreiro, 1992: 76), coñecido por aproveitar en máis casos os textos doutros. Esta composición en concreto legóusenos só a través do Cancioneiro da Ajuda (A 237):

Estes meus olhos nunca perderán,
 senhor, gran coita, mentr'eu vivo for;
 e direi-vos, fremosa mia senhor,
 d'estes meus olhos a coita que han:
choran e cegan, quand'alguen non veen,
e ora cegan por alguen que veen.

Guisado teen de nunca perder

meus olhos coita e meu corazón,
e estas coitas, senhor, minhas son:
mais-los meus olhos, por alguen veer,
choran e cegan, quand'alguen non veen,
[e ora cegan por alguen que veen].

[E] nunca ja poderei haver ben,
pois que amor ja non quer nen quer Deus;
mais os cativos destes olhos meus
morrerán sempre por veer alguen:
choran e cegan, quand'alguen non veen,
[e ora cegan por alguen que veen].

Parece razoábel descartar que unha sátira poida servir de fonte para unha composición amorosa como a que acabamos de ler, que retoma case literalmente nos tres primeiros versos da súa segunda estrofa cadansúas liñas da cantiga de Rodrig'Eanes de Vasconcelos.

Aínda por colocar unha outra posibilidade, poderíase entender que estamos ante un canto exacerbado da amizade, que si ten tradición no trobadorismo e que é moi propio da época. Mesmo poderíamos emparentala nese sentido cun poema do século XV de Ausiàs March, en que vincula en termos de afectividade intensa a relación dun paxe co seu señor, un "senyor qui jamés fon vasall" (Pagès, ed., 1912: 402). A aparición do *topos* amoroso da *coita* é a que nos leva a descartar por completo esa posibilidade. Aquí hai padecemento, hai paixón erótica.

Unha última interpretación vinculada co anterior parte do que di o verso 8 ("eu por vós amig[o] e vós por mí!") e iría na liña de que dous amigos masculinos contan os seus problemas amorosos e empatizan tanto nos seus relatos que senten os padecementos dos amores do outro. O mesmo significativo que decote encontramos como marca dun xénero no trobadorismo galego funcionaría aquí no outro sentido lingüístico que ten, que non é amatorio, senón de compañeirismo, confianza etc. Sería unha situación de proximidade entre dous varóns semellante á das confidentes que encontramos nas cantigas en voz feminina. Non podemos negar que cando comezamos a debuzarnos sobre este texto nos semellaba unha lectura forzada, mais hoxe é a segunda hipótese que defendemos.

Hai un argumento de relevo que dá forza a esta teoría: o xeito en que se nos

transmitiron as cantigas de Rodrig'Eanes de Vasconcelos. O seu legado manuscrito chéganos en B dividido en dúas partes: 367, 368 e 368bis, e 726, 727 e 728. Estas tres últimas correspóndense, coa mesma orde, en V: 327, 328 e 329. As que se transmiten nos dous cancioneiros son claramente cantigas de amigo ("O voss'amig', amiga, foi sazón", "Se eu, amiga, quero fazer ben" e "O meu amigo non ha de mi al"). Pola súa banda, a 367 e a 368bis son tamén nitidamente cantigas de amor ("Senhor de mí e do meu corazón" e "Preguntei ùa don[a] en como vos direi"), polo que parece claro que a distribución que se efectuou na colocación en B desta composición foi interpretándoa como cantiga de amor.

A hipótese do diálogo / comparación entre dous amigos masculinos de diferentes grupos sociais (*vassalo / senhor*)¹⁹¹ permitiría dar resposta a por que esta foi interpretada como cantiga de amor no momento da súa pasaxe ao códice. Isto non nos informaría, con certeza, de se a interpretación de quen realizou a distribución nos manuscritos foi acertada, pois xa sabemos que hai moitos casos de cantigas paródicas que entraron de polisóns no agrupamento dun xénero que non lles correspondía, mesmo no Cancioneiro da Ajuda, realizado no século XIII (cfr. Ventura, 2004, e Gutiérrez García, 2006).

Á hora dunha interpretación romántica homosexual continuamos atopándonos co problema de que, neste momento e deste xeito, dentro do trobadorismo, non encontramos máis que casos puntuais e discutíbeis de cantigas de enunciación amorosa intermasculina. Nun dos seus comentarios sobre o tema, Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani apuntaron que "na Península Ibérica non hai rastro das reivindicacións poéticas da homosexualidade que, en cambio, si se encontran entre os rimadores da Perugia do Trecento" (Lanciani / Tavani, 1995: 168).

Parécenos moi exacto que, nese momento das súas pesquisas, dixesen "non hai rastro", xa que —como tantas veces indicamos— non chegaron até nós máis que as ruínas finais do espectáculo trobadoresco, sobre as que realizamos esta arqueoloxía filolóxica, e por exemplo nada coñecemos sobre o trobadorismo galego que existiu durante as catro

¹⁹¹ Do noso punto de vista, non cabe a hipótese de se cualificaren así non por pertenceren a diferentes estamentos e non como metáfora das súas diferentes situacións ante as relacións afectivas (p. ex., amor correspondido ou non), pois esa posibilidade que se basea no refrán fica descartada polo v. 15, en que se usa o vocativo *senhor*.

décadas previas ao IV Concilio de Latrán que supuxo un punto de inflexión na vivencia da sexualidade nos espazos cristiáns... En termos históricos e sociolóxicos non sería descartábel unha composición de amor entre homes, pois existía unha tradición na cal se podería inscribir sen que tivesen que recaer directamente neles a acusación da sodomía.

En calquera caso, co percurso que realizamos por volta destes versos, a nosa conclusión é que se trata dunha interpelación dun home a outro e que só caben, aí, dúas posibilidades: ou que o tema é a comparación das relacións amatorias que teñen con cadansúa muller ou da relación amatoria entre eles dous. A hipótese da consideración paródica ou escarniña achamos que debe desbotarse e, aínda que ten máis elementos para se sustentar e considerar, tampouco coincidimos coa lectura da enunciación en voz feminina. Máis concrecións, cos datos de que se dispón nestes momentos, pensamos que non son posíbeis.

A outra composición en que nos imos centrar é "Irei a lo mar vee-lo meu amigo" [10], a única cantiga¹⁹² que conservamos de Nuno Porco, un poeta que podemos supor xogar galego e do segundo ou derradeiro cuarto do século XIII, pola súa colocación no chamado Cancioneiro dos Xogres Galegos (Brea, 1996: 696, e *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*, en liña).

Nos seus versos, unha voz dinos que vai cara ao mar para encontrar o seu amigo e así falaren sobre a relación que teñen: na primeira estrofa, preguntarlle se vivirán xuntos¹⁹³; na segunda, se fará o que lle pide; na terceira, expresaralle o que sofre polo seu amor; xa na última, preguntarlle a razón do seu enfado sen motivo. O refrán repite: *e uoumeu namorado*. O refrán só aparece completo no final da primeira cobra, mais o termo

¹⁹² O Projeto Littera (Lopes / Ferreira et. al, 2011-) atribúe a posibilidade de que tamén sexa da súa autoría a incompleta "Nostro senhor, en que vos mereci" (A 69, B 182), habitualmente incluída na sinatura de Nuno Rodriguez de Candarei. Sobre as razóns para que sexa deste último, véxase Pousada Cruz (2010: 117, n. 5). Na *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa* (en liña) continúa a se dicir no resumo biográfico do trovador que se lle conservan "unha cantiga de amor e outra de amigo", mais na consulta da propia base xa só se lle atribúe esta que estamos a analizar.

¹⁹³ Téñase en conta, non obstante, que podería tratarse dunha expresión cun sentido ambiguo: "The sense of *viver migo* in phrases like 'vivede migo' is uncertain (...). It could mean just 'Be where I am'; in other words, 'Stick around', with hints of amorous activity. At the other extreme, it could be an invitation to cohabit, which was a common form of *de facto* marriage (...). In between these possibilities are others, including an offer of sexual intimacy" (Cohen, 2013: 4).

namorado aparece en masculino nesa posición, con absoluta nitidez, tanto no cancionero da Biblioteca Nacional como no da Vaticana.

A comprensión "e vou-m'eu namorado", dun home cara a outro home, fixo que xa desde o século XIX se mudase o xénero para o feminino, mesmo en ocasións sen ningunha nota de advertencia. É o caso de Ernesto Monaci (1873: 9-10) que non só edita *E vou m'eu namorada*, senón que mesmo traduce así a composición para o italiano: *lo sono innamorata*. Continúa coa mudanza de xénero Teófilo Braga (1878: 137) na edición do Cancioneiro da Vaticana.

Como xa apuntamos na nota correspondente do Apéndice [10, v. 3], habería outra posibilidade de comprensión do texto que sería heterosexual: "E vou, meu namorado". Parece que esta posibilidade de lectura non se tivo en conta pola semellanza que tiña a outra interpretación con refráns de grande fortuna, como o "E vou namorada" de Martin Codax (B 1281 / N 4 / V 887; cfr. Lapa, 1982: 102). Ademais de no Pergamiño Vindel, achamos estruturas semellantes con verbos de movemento en feminino noutras composicións, como por exemplo: "e venho del namorada"¹⁹⁴, "eu, namorada, irei"¹⁹⁵, etc.

Mais o rechamante de todo o proceso de modificacións editoriais é que, quen as realizaban, o que comprendían é que había unha apelación de paixón amorosa dun home cara a outro home e que por iso debían editar doutro xeito.

Rip Cohen (2003: 354), no seu referencial traballo de conxunto sobre as cantigas de amigo, continúa a optar pola modificación *namorad[a]*, mais especifica que se trata dunha reelaboración. Explica a súa opción en nota, baseada en non observar a posibilidade de que se trate dun escarnio de amor e que en ocasións existen confusións <a> / <o> nos manuscritos:

The only morphological indication of the gender of the speaker is the word *namorado*, copied in full only here. Since confusion between *a* and *o* is common, editors beginning with Monaci have understandably corrected what they took to be a simple error. (Compare B 1236 / V 841 [Pai Calvo], v. 2 and note). In doing so they may have overlooked or declined to acknowledge the possibility that this text deliberately breaks the rules of the genre: if *namorado* is sound, we have a parody of

¹⁹⁴ "Foi eu, madr', en romaria a Faro con meu amigo", B 1289 / V 894, de Joan de Requeixo, v. 2.

¹⁹⁵ "Jus'a lo mar e o rio", B 1157 / V 759, de Joan Zorro, refrán.

a *cantiga d' amigo* (and whoever prefers to read *namorado* with the manuscripts can adduce as corroborating evidence both the logic of the discourse [a limp response to the boy's *sanha*] and the location of the text in BV [just at the end of a section with poems of various genres and immediately *before* the *Amigo* section of what Oliveira 1994 calls the *cancioneiro de jograis galegos*]). (Cohen, 2003: 354)

Pola nosa banda, tampouco cremos que haxa elementos que permitan pensar nunha parodia. Uns anos máis tarde, o propio Cohen (2010: 31) refai a súa edición e preguntase:

Is this a gay *cantiga d'amigo*? (...) Did they overlook the possibility that this song deliberately breaks the rules of the genre? Why shouldn't we read with the manuscripts and accept that this is a homosexual parody which uses the form, language and situations of a *cantiga d'amigo*? And the answer can't be "That's unthinkable". After all, in the *cantigas d'escarnho e de maldizer* we find parodies of *Amigo* which refer to homosexual relations. The answer must be to point out that if this were a *cantiga d'escarnho* the joke wouldn't be so subtle. (Cohen, 2010: 31)

Con certeza, un equívoco de tanta sutileza, tan único dentro dos *cancioneiros* polos elementos que pon en xogo e con linguaxe amorosa tan clara, non parece plausíbel. Para nós só existen dúas posibilidades firmes para esta composición:

a) Que haxa que reeditar o refrán, como a exclamación dunha voz namorada, sen marca de xénero mais con toda probabilidade feminina, que anuncia ao enfadado amigo que vai ao seu encontro: *e vou, meu namorado!*

Se antes citabamos unha *cantiga* de Joan Zorro (B 1157 / V 759) como exemplo de construción análoga en feminino cun verbo de movemento, poderemos observar que nese mesmo cantar existe no refrán unha forma que reforzaría a probabilidade dunha construción en que o suxeito feminino expresa que se direcciona cara ao obxecto amoroso, neste caso marcado co significante *amores*. Vexamos a primeira cobra:

Jus'a lo mar e o rio
eu namorada irei
 u el-Rei arma navio,
amores, convosco m'irei.

b) Con menos hipóteses, aínda que sen poder descartarse completamente, cabe valorar que sexa o resto dunha certa tradición lírica homoerótica, que tamén tería máis factíbel sobrevivir camuflada ante as ambigüidades interpretativas.

Se nas dúas anteriores composicións abordadas nos podiamos encontrar con dúbidas,

en "Mentre m'agora d'al non digo [nada]" [82], de Pero da Ponte (autor sobre o que regresaremos máis veces nesta disertación), non existe ambigüidade ningunha. Simplemente, non se pode considerar o que hoxe chamariamos homosexual, no sentido erótico ou de explícita atracción física, senón homosocial e homofílica: a consideración dun *amor* entre homes idealizado con ese mesmo significante e que era valorado como un dos afectos máis importantes da sociedade. A preocupación do suxeito poético é que a fidelidade entre homes sexa traizoada e que iso signifique un doloroso desamor (vv. 3-6):

amor sen prol é palabra doada;
de tal amor non hei eu que fazer,
nen outrossi hei eu por que temer
o desamor, que non mi ha nuzir nada.

6.2 O desexo (*inter*)feminino

Pomos entre parénteses o "inter" desta epígrafe, porque xa vimos que –a pesar dos aspectos peculiares que ten o trobadorismo galego, con esas quiñentas cantigas de amigo–, o grande problema é que non só existe a tendencia a invisibilizar o desexo lésbico, senón o desexo das mulleres en xeral.

No capítulo quinto abordamos algúns episodios de importancia nas literaturas europeas, entre as cales sobresaee a correspondencia lírica erótica que conservamos entre freiras no ámbito cristián. O problema, a semellanza do que aconteceu co caso masculino porén con menos énfase, é até que punto se identificaron os signos de sodomía nesas intensas declaracións de amor (e de desexo). Ademais, é moi importante termos presente a tradición árabe pretrobadoresca actuante así mesmo na Península Ibérica, onde existiron tamén testemuños de poemas amatorios entre mulleres.

6.2.1 O apagamento do amor entre mulleres na prosa galega medieval

Na mitoloxía grega existía a lenda de que había un pobo formado e tamén gobernado só por mulleres: as Amazonas. Esta posibilidade considerábase, na cultura que a creou, un sinal de caos. Porén, a imaxe era tan potente, tamén por ser un retrato en negativo da realidade, que perviviu ao longo do tempo: tanto produciu "tratamentos voyeuristas

como paranoicos desde posiciones masculinas", así como "ha ofrecido a las mujeres, en todas las épocas, una narrativa de esperanza" (Mira, 1999: 61).

Sobre a forza que tiñan na época medieval estes mitos antigos fálannos con claridade algúns topónimos que os conquistadores portugueses e casteláns impuxeron en América. Veren unha muller con armas na man levábaos a identificalas coas lendas que coñecían e a abriren as portas a que houbera que competir contra esa utopía feminina. Por iso, tanto California (pola raíña Califia, que lideraba un grupo de guerreiras) como o caudaloso río brasileiro recibiron os seus nomes dos europeos que viron nesas zonas mulleres armadas, sorpresa suficiente como para deixar marca (Mira, 1999: 61).

Hai outros aspectos menos coñecidos, porén que son de grande relevo para os temas que nos ocupan. No himno máis antigo que se conserva dedicado á Virxe María, escrito por Prudencio por volta do século IV, decide cualificala como *intemerata*, 'inmaculada', co cal repite un adxectivo que se lle aplicaba a unha das virxes amazónicas; do mesmo xeito, téñense rastrexado trazos dos modelos vitais amazónicos en tendencias monacais femininas (Pégolo, 2008).

Na *Crónica Troiana* aparecen dous grandes exemplos de comunidades exclusivamente de mulleres¹⁹⁶. Un, moi puntual e descrito só por riba, é o dos seres máxicos das sereas, que en calquera caso aparecen como figuras malvadas, sen concretar no seu aspecto físico e que levan á ruína a través do seu canto (cfr. Lorenzo, ed., 1985: 716-717).

O segundo, máis importante, é o das habitantes da provincia de Amazona, que se nos transmiten no capítulo 368. Segundo a *Crónica Troiana*, é unha comunidade na cal "ñõ mora barõ nihũ, ñẽ morará ia mais. Et he toda poblada de molleres" (Lorenzo, ed., 1985: 601). Estas só saían da súa illa nos meses de abril a xullo, para iren a outra máis pequena na cal elas moran "a grã uiço et a grã plazer et en grã sabor" (Lorenzo, ed., 1985: 601-602) e así teren relacións sexuais con homes durante todo ese tempo:

Et am en si custume que alí ueñã os cauleyros et os outros omes dos rreynos de rredor. Et eles

¹⁹⁶ Tamén hai referencia individualizada ás raíñas Çirçes e Calixa, que gobernan en cadansúa illa e que "ñõ auĩã maridos ñẽ senores; mays quando algũus rreys ou príncipes aportauã en estas ínsoas, elas per seus encantamentos lles fazĩã sofrer tãtas coytas que ante quirĩã a morte ca uiuer en tal afãm" (Lorenzo, 1985: 714). A raíña Calixa describese como unha *senhor* das cantigas: "Et tãto se fazĩã amar que, aquel que a amaua, muyto a çerqua estaua da morte, así era coytoado d'amor" (Lorenzo, 1985: 716).

uëem alí a aquel tenpo, uestidos et gornidos de quanto mester am, et maë et dormë alí, cada hũ cõ aquela cõ que toma cõpañã, aqueles tres meses, en grã prazer et en grã uiço, cõmo aqueles que se ueem poucas uezes. Et aquelas que son de grã plez et de grã guisa tomã por amigos outros taes cõmo si, et de qual guisa he o õme tal moller lle dam; pero se se algũus querë ajuntar de seu grado por amor pódëo fazer muyto en paz et sen calũnia njhũa. (Lorenzo, ed., 1985: 602)

Vese con claridade que o que era unha comunidade de mulleres, que tiñan tamén relacións entre si, se reconverte nunha fantasía erótica de orxías heterosexuais ao servizo masculino.

A narración continúa indicándonos que eses tres meses servirían para que as mulleres tornasen "prenadas pera suas terras" (Lorenzo, ed., 1985: 602). Tras pariren, ficarían cos seus fillos se eran varóns só durante o primeiro ano, e despois entregaríanllos aos pais; se foren mulleres, permanecerían con elas.

Tras a imaxe orxiástica das relacións heterosexuais, o narrador matízanos que "muytas delas mãtëem castidade en toda sua uida" (Lorenzo, 1985: 602) e explícanos o seu carácter de pobo guerreiro:

[E]t doutra cousa nõ curã senõ de caualos et d'armas, et son moy rréguas et moy fortes et muy ualentes et ardidã, et tã grã preço am d'armas ñnos rreynos d'arredor de si et tãto son temudas et deuedadas que esto he hũa grã marauilla. Et muytas uezes saem de suas terras, et uã alí hu oen dizer que am grandes batallas por se cõbater alã et gãanar ende preço et armas. (Lorenzo, 1985: 602)

Outra aparición na prosa galego-portuguesa medieval das relacións lésbicas na súa orixe prodúcese a través do sintagma enigmático *maos costumes*, tradución do *mauuese costume* do francés antigo que xa vimos no capítulo 5. Nunha obra artúrica en prosa posterior ao *Perlesvaus*, mais tamén escrita no século XIII, *La Queste del Saint Graal*, aparece Galaaz disposto a salvar unhas doncelas encerradas nun castelo. Porén, aínda que os significantes para se referir a isto sexan o mesmo que no *Perlesvaus*, aquí o lesbianismo

ni siquiera se deja entrever, el mal de estas muchachas consecuencia de la obsesiva manía de siete hermanos por retener en un castillo a un número elevadísimo de doncellas, se ha convertido en una alegoría del mal absoluto. (Sanfeliú, 1996: 43)

Desta obra existe unha versión galego-portuguesa do século XV, *A Demanda do Santo Graal*, que se conserva na Biblioteca Nacional de Viena, "sen que teñamos noticias do

posíbel orixinal redactado no XIII" (Pena, 2013: 264) e que mestura entre varios textos artúricos, non só da *La Queste del Saint Graal* (Pena, 2013: 264-265). O episodio dos maos costumes trasládase a ese manuscrito como un mal inconcreto, tanto para homes como para mulleres:

Aos V días lhis aveo que chegaron a ũu castelo que había nome Castel Felón, e era aquele castelo senhor dos da terra arredor, assí quanto ũa gran jornada de todas as partes. E indo assí, acharon ũa donzela mui fremosa e mui ben gornicida; e tinha ũu gavián en sa mão e andava con ela ũu donzel. A donzela andava a pee folgando per ũa ribeira, e quando chegaron os cavaleiros a ela disse-lhis:

- Senhores cavaleiros, tornade-vos, ca ides mui sandiamente, ca este é Castelo Felón, unde nen ũu cavaleiro nen nen ũa donzela que i entre non sal, ante fican i todos en prisón.

- ¿Por que? - disse Galaaz.

- Por maos costumes - disse ela-, que i ha. E malditos sejan todos aqueles que os i poseron e que os manteen, ca muitos homêes bõos e muitas donzelas caen ende gran mal ventura. (Freixeiro Mato, ed., 1996: 60-61)

A descrición que se fai un par de capítulos máis tarde sobre o castelo é claramente heterosexual. A pena para os cabaleiros é ficaren presos "e jazían i atá que morrían" (Freixeiro Mato, ed., 1996: 62), mentres era outro destino o das mulleres:

Mas non fazían assí aas donzelas, que as tíñham por barregããs; e, pois ende se enfadavan delas, fazían-nas aprender en lavar seda e assí as tíñhan por servas sempre. En tal guisa como eu vos conto, fez o senhor do castelo fazer o padrón. Unde aveo que muitos homêes bõos morreron i e que máis de D donzelas foron i cativas. (Freixeiro Mato, ed., 1996: 62)

Por tanto, até onde fomos quen de analizar, non encontramos textos en prosa que sexan nitidamentelésbicos en ningunha obra galego-portuguesa medieval.

6.2.2 Unha cantiga de amiga?

Comezamos as nosas pesquisas en relación con esta epígrafe a través da lectura demorada das cantigas de amigo e as posíbeis relacións coas amigas, mesmo dentro da globalidade *lesbian-like* (Bennet, 2000). Porén, non achamos ningún exemplo que puidese entrar dentro do noso campo de traballo.

Dentro dos estudos que se debruzan sobre a posibilidade da autoría feminina das primitivas cantigas de amigo, Maria Lima Schantz (2005) realizou unha analoxía entre o

trobadorismo galego e o caso da poeta Safo, cuxa concepción erótica foi reutilizada e heterosexualizada noutros discursos amatorios posteriores:

It is, indeed, very possible that Galician-Portuguese women lyricists were inspired by Sappho's homoerotic discourse of desire, passed down orally, to articulate their own heterosexual discourse of desire. And this hypothesis may very well account for the preservation of the theme of reciprocal love in the early *cantigas de amigo*. (Lima Schantz, 2005: 215)

Estas análises sobre as orixes, que permanecen con moitas hipóteses abertas, non podemos desenvolvelas con nitidez no noso corpus. A única cantiga que entra –e entra de cheo– nas nosas pesquisas é a [7], de Pedr'Eanes Solaz. Antes de máis, xa de seu faría parte do noso tema de análise pola insistencia de varias edicións en modificaren o xénero dun complemento directo, desta vez do feminino para o masculino, para que non se vise aí "a lesbian beloved (as some editors may have feared)", como afirmou Rip Cohen (2003: 286) na súa edición de conxunto das cantigas de amigo.

No entanto, aínda que o mesmo Cohen mantén a grafía dos manuscritos, valora que aí non se estaría ante unha amada, senón ante unha rival:

[T]he feminine pronoun a in vv. 7 and 10 would be the only morphological indicator of the gender of the third persona – who is not, however, a lesbian beloved (as some editors may have feared), but rather a rival, an Other Girl. (Cohen, 2003: 286)

É certo que é inesperábel un poema de amor entre dúas mulleres como os que si achamos na poesía mediolatina. Iso non se pode negar. Mais non hai ningunha forma de asegurar que aquí se estea a referir a unha contrincante nuns amores heterosexuais. Tanto é así que, como o propio Cohen recoñece, a maioría dos editores que deciden modificar o xénero é porque entenden a composición como un texto amatorio, non porque pensen que haxa ningunha rival implícita nos versos.

A comprensión que realiza Rip Cohen do texto é esta:

Nas estrofas I e II a construción pode ser assim parafraseada: "Quem me dera vê-la sofrer por quem eu sinto amor". Na estrofe III: "Porque se eu a visse sofrer, eu não estaria tão infeliz por quem eu sinto amor...". Na estrofe IV: "Não há dor que eu sentisse por quem eu sinto amor...". Nas estrofas V-VI: "Querida que alguém dissesse àquele por quem sinto amor que ele (por quem sinto amor) não se atrasasse mas chegasse..." — e aqui *ond'eu amor ei* funciona como oración relativa dependente de *lh'* e, juntamente com o seu antecedente omitido, constitui o sujeito gramatical de *vesse*,

chegasse e non tardasse (e pode suplementarmente significar "ao lugar de onde" [...]). (Cohen, 2003: 285)

É unha interpretación posíbel a que fai o grande editor, mais do noso punto de vista é un erro colocar con claridade unha figura masculina ("àquele" e "ele"), cando o certo é que non existe ningunha marca lingüística que poida levar a esa conclusión. Nun estudo posterior (Cohen, 2012b: 85-86), nun esquema sobre "Other Lovers in the *Cantigas d'Amigo*", aínda que se sinala con cautela que as *personae* aí actúantes son unha moza e unha figura non identificada (repárese no primeiro verso), despois indícase que o movemento da composición é "I wish I could get *him* back from O[ther]" (Cohen, 2012b: 86; itálica acrescentada).

Pola súa vez, nun artigo escrito a catro mans por Rip Cohen e Federico Corriente, suxerían que o texto faría parte dun "lyric drama" representado nunha "mini-sequence of two songs" (Cohen / Corriente, 2002: 25) de Pedr'Eanes Solaz. A outra cantiga sería "Eu velida non dormia" (B 829 / V 415), esa enigmática poetización do insomnio amoroso. O coñecido refrán dese texto, *edoi leliadoura*, tivo diferentes interpretacións ao longo do tempo. Por exemplo, Braga (1878: CII) afirmaba con certa contundencia que se trataba dunha onomatopea galega¹⁹⁷, mais desde a década de 60 do século XX conclúese que estaba en árabe, embora as traducións sobre o que o texto árabe (se callar, cun fragmento en romandalusí?) diría foron mudando co tempo. Para Brian Dutton (1964: 1-9) e Olga Novo (2013: 82 e 86) sería sobre a noite que dura e se fai longa, unha idea que ten ligazóns directas con outras composicións dos nosos códices, como as lindísimas "Sen meu amigo manh'eu senlheira" (B 1165 / V 771) e "Aquestas noites tan longas, que Deus fez en grave dia" (B 1176, V 782), ambas de Juião Bolseiro.

Por outra banda, para Rip Cohen e Federico Corriente o refrán significaría "it's my

¹⁹⁷ O erudito portugués afirma que ese refrán (que interpreta como "*Lelia* d'outra - *E doy Lelia* d'outra") sería nin máis nin menos que "o estribillo nacional da Galliza, a neuma característica da súa poesía popular", que despois emparentaría cos "cantos populares das provincias vascongadas" (Braga, 1878: CII). Permítasenos comentar aquí a facilidade con que algunha persoas, mesmo algunha con interese polos estudos galicianistas en particular, tentaron desde o XIX até o XXI atribuír sen ningunha proba ás falas galegas aqueles termos que non eran capaces de comprender nos cancioneros. Imaxinemos que acontecería academicamente se se pretender dicir que tal ou cal palabra está viva en Portugal contra toda evidencia pragmática e sen ningunha proba bibliográfica.

turn" (Cohen / Corriente, 2002: 27), 'é a miña vez'. Nesa lectura, nos dous textos seleccionados de Pedr'Eanes Solaz habería implícita unha muller que se dirixiría a outra opoñente feminina no amor dun amigo que ambas compartirían. Os investigadores explican que iso habería que encadrarlo dentro da tradición islámica, que ficaría evidenciada polo uso do árabe no refrán intercalar:

[A] typically Islamic folkloric item: jealousy between several women belonging to one man as slaves or entitled to his love as legal wives, which led to rivalry, insults or even acts of aggression, and to attempts to take the rival's place or turn in the beloved's affection or bed. (Cohen / Corriente, 2002: 31)

Do noso punto de vista, sempre son de agradecer as relecturas críticas que rompen coa acumulación repetida de interpretacións, porén non podemos coincidir coas súas conclusións. Por unha banda, é moi importante que non exista ningún outro exemplo na arte trobadora galega "que faga referencia ao amor 'por quendas' dos usos amorosos dun harén" (Novo, 2013: 84). Alén diso, os textos en que sustentan a súa teoría non transparecen

situación ningunha de rivalidade e, aínda máis, non sen entende por que estas dúas cantigas constituirían unha "mini-escena", quedando excluídas do relato as demais cantigas compostas por Eanes Solaz. (Novo, 2013: 84)

O punto en que máis coincidimos nas palabras de Olga Novo é na seria dificultade de tentar vincular ou non unhas cantigas con outras¹⁹⁸, pois neste caso concreto non vemos ningún indicio que nos permita sustentar que exista un conxunto ligado, para alén de seren dúas composicións consecutivas nos códices (B 828 / V 414 e B 828 / V 415) e de que ambas teñen dificultades –aínda que diversas– para a súa comprensión.

Aquilo en que xa non concordamos coa profesora galega é en que considera que nos textos non haxa probas da "mención a outra muller" (Novo, 2013: 84). Isto acontece

¹⁹⁸ Son varios os casos de investigadores e investigadoras que teñen defendido a existencia de certas secuencias de cantares organizados para a súa representación. É por exemplo o caso de Francisco Nodar Manso (1983 e 1990), sobre o que veremos unha das súas propostas na epígrafe 9.2, con textos escarniños ou maldicentes de Lopo Lias. Tamén Rip Cohen (1987) o propuxo con composicións de amigo de Don Denis. Se esas hipotéticas ordenacións existiren nas cantigas amatorias, "these would be the first sequences of love songs in any vernacular language in the history of European literature, providing a unique opportunity to study the evolution of a lyric-dramatic artform from its constituent parts" (Cohen, 2003: 31).

porque consultou unha edición adulterada do texto (Novo, 2013: 83), onde ou non se identificaron (vv. 2 e 5) ou se reescribiron en masculino os pronomes femininos de complemento directo (vv. 7 e 10) da cantiga [7]. Sobre a cuestión da rivalidade, entendemos que, no entanto, sen ser conclusiva (ningunha das hipóteses que aquí barallamos é conclusiva), si é coherente como posibilidade por comparación con outras composicións, mesmo que tamén teña os seus défices porque, con certeza, non é evidente na propia cantiga.

Hai aínda un outro elemento importante. Se se estiver de acordo cun "Islamic folkloric item" (Cohen / Corriente, 2002: 31), é unha lectura máis sinxela considerar a expresión dun tema lésbico, sobre o cal hai abondos testemuños nesa tradición literaria, como referimos no capítulo 5 desta disertación. Non coñecemos que haxa rastro de haréns nas cortes en que se trabou en galego-portugués, mais si probas claras de mulleres que amaron outras mulleres, mesmo coa parquidade de testemuños que conservamos do lesbianismo.

Sinalamos antes que a opción da rival si debería valorarse, tendo en conta a identificación explícita desa figura na tradición interna das escolas trobadorescas (Cohen, 2012b: 61-86), por exemplo nesta primeira estrofa de Juião Bolseiro (B 1174 / V 780):

Ai, madre, nunca mal senti[u]
 nen soub'i que x'era pesar
 a que seu amigo non viu,
 com'hoj'eu vi o meu, falar
con outra, mais poi-lo eu vi,
con pesar houvi a morrer i.

É unha hipótese plausible que a *outra*, que aquí figura ben explícita no primeiro verso do refrán, sexa tamén a figura que se presentifica nas primeiras estrofas da cantiga de Pedr'Eanes Solaz. O problema está nas dúas últimas cobras. Na opinión de Cohen, nese caso o pronome *lhe* sería a marca do amante masculino, mais non existe ningunha viraxe lingüística que nos amose que no último par de estrofas se mudase o referente feminino presente até aí. Erilde Reali (1962: 182), na súa edición de Pedr'Eanes Solaz, expón que neste refrán se expresa un "lamento monocorde" a través do cal a dor da moza "sembra mitigarsi nella compiaciuta ripetizione verbale dell'oggetto della sua passione".

A cantiga comeza cunha enunciación sen identificar (quizais o *quen* dos vv. 13 e 16?), que é testemuña do que ouviu dicirlle á *ben-talhada*, a quen se lle transfere a voz a continuación. A muller expresa o seu desexo de ver penada unha outra figura feminina, no lugar onde ela ten agora amor. No segundo par de cobras, a *ben-talhada* sinala que se vise que esa figura feminina está triste, ela non estaría tan mal. Xa nas derradeiras estrofas, desexa que alguén lle dixese (suponse que á figura feminina até aí referida) que fose ao seu encontro. O refrán marca o amor topograficamente: o desexo é ver a tristura e o reencontro nun espazo concreto. Transmítesenos ademais o movemento desde o despeito até o desexo da reconciliación, mais sempre a dependencia afectiva.

Débase atender, no entanto, a que o adverbio *onde* do refrán non ten só un valor de indicación espacial, senón que pode posuír tamén o contido semántico de 'persoa', como teñen valorado nos seus estudos Rip Cohen (2003: 286) e Elsa Gonçalves (2016: 575-576). Proviría dun uso xa atestado do UNDE latino, do cal tamén existe cando menos un exemplo con *u* nos nosos cancioneros (Gonçalves, 2016: 575-576). Aurora Juárez Blanquer, nunha ocorrencia deste *onde* metafórico en Pero da Ponte, defíneo así: "Se refiere más bien a la persona que al lugar. Es el lugar como hábitat de la persona" (Juárez Blanquer, 1988: 108).

O primeiro problema para podermos aproveitar este coñecemento na cantiga sobre a que nos estamos a debruzar é que semella que o significante reiterado no refrán non ten o mesmo peso semántico en cada unha das estrofas. Cando menos, parece que no último par ten un sentido máis adverbial. Outra dificultade non menor é cal sería a significación que tería nas outras cobras: 'de quen', 'da persoa por quen', 'pola persoa por quen'... Os pequenos matices poden mudar, cando menos levemente, o sentido, e non se nos fornecen claves indubidábeis para optarmos por unha ou outra lectura.

Como conclusión de todo este percurso analítico, debemos dicir que, aínda que a posibilidade da antagonista non se poida descartar, non nos parece a opción máis probábel, tanto pola inexistencia dun obxecto de desexo masculino nos versos como pola mudanza drástica que suporían as dúas últimas estrofas a respecto do resto da composición.

Que haxa algún revés satírico neste poema non nos semella unha hipótese válida. Aínda que iso fixese máis concibíbel a existencia dun poema erótico entre dúas mulleres, o léxico limpo e sen fendas para a *equivocatio* que se utiliza ao longo da composición non abre esas portas.

Debe pórse tamén sobre a mesa a posibilidade de que sexa un canto de afecto entre dúas damas, mesmo coa opción dunha amizade traizoada. Aquí encontrámonos cun pro e cun contra: que non é un motivo que teña parangón na literatura dos espazos cristiáns, mais que si o ten na dos espazos árabes, coa cal, de novo, podemos supor vinculado a Pedr'Eanes Solaz.

Déaselle preferencia ou non, debe valorarse seriamente a posibilidade (asentada fantasmaticamente ademais polos editores que decidiron mudar o testemuño dos cancioneros e clarificar a heterosexualidade dos versos) de que sexa o sentimento de coita que sente a moza namorada, que desexa o reencontro coa súa amada. Posúe todo o sentido lingüístico na cantiga, mais ten o problema de que sería algo inagardado e que só tería outro poema semellante no trobadorismo, o exemplo occitánico que abordamos no capítulo 5: "Na Maria, pretz e fina valors", atribuída a Bieirs de Romans¹⁹⁹; en calquera caso, tampouco sería un exemplo único.

A favor desa opción están tamén que é o sentido que implica menos mudanzas ou segmentacións no texto e que podería ser un esforzo por parte do autor de expresar outra faceta do desexo feminino a través dunha cantiga de amigo, que fai serie con outras

¹⁹⁹ Talvez deberíamos lembrar a conclusión final dunha investigadora escéptica sobre a interpretación desa relación interfeminina provenzal: "The possibility of an element of female jealousy (which might even bear lightly homoerotic characteristics) need not be ruled out entirely" (Rieger, 1989: 92).

Ademais, moito menos se pode agardar aínda un texto léxico por exemplo distribuído nun libro impreso na segunda metade do século XVI na Península Ibérica, mais quen quixer velo pode achalo no libro I de *Los siete libros de la Diana*, do portugués Jorge de Montemayor (cfr. Galván González, 2008: en liña), onde se pode ler o seguinte en negro sobre branco:

"Yo, que estaba más enamorada della de lo que podría decir, le dije: -'Hermodosa y graciosa pastora, no es sola esa mano la que está aparejada para serviros, mas también lo está el corazón y el pensamiento de cuya ella es'. Ismenia, que así se llamaba aquella que fue causa de toda la inquietud de mis pensamientos (...), me respondió muy bajo (...). -'Graciosa pastora, soy yo tan vuestra que como tal me atreví a hacer lo que hice. Suplícocoos que no os escandalicéis, porque en viendo vuestro hermoso rostro no tuve más poder en mí'. Yo entonces muy contenta me llegué más a ella y le dije medio riendo: - '¿Cómo puede ser, pastora, que siendo vos tan hermosa os enamoréis de otra que tanto le falta para serlo, y más siendo mujer como vos?'". (Montero, ed., en liña: 45-46)

tentativas de se achegar ao erotismo das mulleres neste xénero. Nun trobador que coñece a tradición literaria árabe tamén se ve máis factíbel esa posibilidade²⁰⁰.

²⁰⁰ Por outra banda, embora dun xeito máis feble, tamén xoga a favor desa interpretación o feito de que nesta época non hai ningunha condena civil contra o lesbianismo, mais está en contra o feito de que esa condena non existe, entre outras razóns, porque tampouco se formula como algo imaxinábel na Cristiandade que poida haber ese relacionamento sólido entre mulleres.

7. A homofobia como arma política

7.1 O útil pecado que non é necesario probar

A creación do pecado dos pecados ten grandes implicacións políticas. Warren Johansson chamou esta paranoia cristiá contra as prácticas homosexuais como "sodomy delusion", un delirio colectivo que supuxo como consecuencia duradoira que acusar "an individual or ethnic group of a propensity for sodomy" fose "a powerful weapon" (Philips, 2008: 196), con varios exemplos no contexto das loitas políticas baixomedievais (Carrasco Manchado, 2008: 139), en especial nos conflitos sucesorios e nos golpes de estado. A cola dos sete raposos de que falamos na epígrafe 4.1 era extraordinariamente efectiva: supuña a denigración máxima e non requería probas. Sintetizouno moi ben o ilustrado Edward Gibbon (1837: 740): "pæderasty became the crime of those to whom no crime could be imputed".

Na historia de un dos reinos ibéricos, Castela, estas acusacións están ben documentadas nos casos dos privados reais cos Trastámara: Álvaro de Luna a respecto de Xoán II ou Juan Pacheco en relación con Henrique IV. Este último monarca viu como o seu derrocamento era xustificado, entre outras razóns, porque tería gusto só polos homes e "el apetito le señoreava la razón" (cit. in Ramos Arteaga, 2000: 1502). Ese argumento tamén serviu para usurpar a súa herdeira lexítima, Xoana de Trastámara, mal chamada a Beltranexa, porque a súa paternidade se puxo en dúbida. É importante o feito de que este tipo de acusacións funcionasen porque se consideraba que a escolla de obxecto sexual estaba determinada e era único para algunhas persoas, non a práctica continxente que se pode observar noutros documentos.

No trobadorismo provenzal existen algúns exemplos de críticas, con propósito político, contra algunhas figuras, nas cales a sodomía funcionaba como un elemento máis para presentar unha situación de dexeneración. Estarían aí por exemplo as cancións que dirixe Guillem de Berguedà ben contra o Marqués de Mataplana ben contra o bispo de Urgell (Léglu, 1999: 57-58), aínda que non houbo ningún ciclo tan intenso como os que se

rexistraron no trobadorismo galego (Cabana, 2011: 60).

Imos deternos a seguir en varios casos documentados na arte trobadórica en galego-portugués. En primeiro lugar, o que nós aquí denominamos como ciclo ou ciclos de Don Fernando, relacionado con Fernan Diaz, Fernand'Escalho, Fernan Furado etc., e a continuación noutros casos onde o argumentario homófobo foi utilizado para o descrédito doutros nobres. Incluímos tamén nesa sección unha cantiga para a que a crítica filolóxico-literaria ten ofrecido esa interpretación durante un tempo, mais que hoxe temos datos que nos indican que non é a lectura correcta.

7.2 O ciclo ou os ciclos de Don Fernando

Imos referirnos a un conxunto de catorce cantigas compostas por oito trobadores vinculados á corte de Afonso X. O elemento unitivo en todos eses textos é un repertorio homófobo contra un hipotético home en concreto. Porén, ese suposto ou probábel varón único aparece designado con nomes diferentes: ás veces próximos, ás veces afastados. Ademais, quitando a cuestión da homofobia, as críticas que recibe coinciden nalgúns poemas; porén, non o fan noutros: o seu nomeamento como Adiantado ou Meiriño por parte do monarca, as súas ansias de dominación territorial nos reinos de Galiza e León, unha suposta viaxe a Ultramar, a súa participación como cantor no espectáculo trobadoresco etc. Por tanto, unha primeira cuestión a atendermos é se é acertado pensarmos que todas estas composicións se dirixen á mesma persoa desde diferentes ópticas e, posteriormente, analizarmos os textos e as posíbeis funcionalidades do seu xogo da ofensa.

É importante reparar en que, se a hipótese for correcta, estaríamos nun grupo diferenciado bastante importante mesmo en termos cuantitativos dentro do xénero escarniño, xa que o número de textos involucrados son case tantos como os que hai sobre a temática do adulterio en todos os nosos cancioneros, que serían quince (Lopes, 1994: 219).

7.2.1 Os antropónimos de Don Fernando

Non hai certezas incuestionábeis sobre as figuras históricas que pode haber detrás das personaxes satirizadas con estas denominacións. Por iso, imos comezar pola posibilidade de entendermos separadamente as composicións segundo as designacións que nelas aparecen.

As dedicadas a Fernand'Escalho serían dúas de Pero Garcia Burgales que o citan no *incipit* ("Fernand'Escalho leixei mal doente" [32] e "Fernand'Escalho vi eu cantar ben" [33]) e outras dúas nas cales aparece como referencia indirecta para concluír as composicións: unha de Pero Garcia de Ambroa ("Pero d'Armea, quando composestes" [75], no v. 20) e outra de Roi Paez de Ribela ("Mala ventura me venha" [44], no v. 10).

As de Fernan Diaz, pola súa banda, serían cinco: dúas de Pero Garcia Burgales ("Fernan Diaz, este que and'aqui" [31] e "Que muito mi de Fernan Diaz praz" [35]), e cadansúa de Airas Perez Vuitoron ("Fernan Diaz é aqui, como vistes" [53]), Estevan Faian ("Fernan Diaz, fazen-vos entender" [70]) e Pero da Ponte ("De Fernan Diaz, est[e] asturão" [83]).

Habería ademais outras tres que poderían aplicarse a ambos, pola aparición nelas dun *Don Fernando*: "Don Fernando, pero mi mal digades" [34] de Pero Garcia Burgales, "Don Fernando, vejo-vos andar ledos" [54] de Airas Perez Vuitoron e "Vedes agora que mala ventura" [59] de Vaasco Perez Pardal.

Hai tamén unha composición que se dirixe ao satirizado cun nome moi diferente, Correola [55], asinada por Airas Perez Vuitoron. Está tecida cun repertorio homófobo para criticar un Adiantado, polo que parece lóxico incluírmola tamén no conxunto. Por último, achamos un texto referido a un "Fernan Furado" e "Don Fernan Furado": "Comprar quer'eu, Fernan Furado, muu" [4], de Airas Veaz.

Estas unións e divisións non resultan totalmente claras. Por exemplo, no Projeto Littera (Lopes / Ferreira et al., 2011-), por unha banda inclúen no grupo das cantigas dedicadas a Fernan Diaz non só aquelas en que aparece citado directamente, senón tamén as que teñen os incipit "Don Fernando, pero mi mal digades" [34], "Don Fernando,

vejo-vos andar ledos" [54], "Vedes agora que mala ventura" [59] e, tamén como hipótese, "Comprar quer'eu Fernan Furado, muu" [4]; porén, non inclúen outros textos que sería plausíbel estender aí, como "Correola, sodes Adeantado" [55]²⁰¹.

Imos presentar a continuación un cadro cos elementos que vinculan ou diferencian a unhas e outra figuras. Na terceira columna, P / A son as siglas de pasivo ou activo.

Nº	Denominación(s)	P / A	Autor	Outras indicacións
4	Fernan Furado / Don Fernan Furado	P	Airas Veaz	Alusións equívocas á prostitución. Doenzas venéreas. Metáfora do <i>muu</i> .
31	Fernan Diaz / Don Fernando	P?	Pero Garcia Burgales	Viaxe a Ultramar. Promiscuidade ("todolos foi provar", v. 5). Sitúase o satirizado na corte ("and'aqui", v. 1).
32	Fernand'Escalho / Don Fernando	P?	Pero Garcia Burgales	Emparéllano, equivocamente, cun home maior ("olho mao velho", vv. 14 e 21). Doenzas venéreas.
33	Fernand'Escalho / Don Fernando	A	Pero Garcia Burgales	Emparéllano, equivocamente, cun "moço" (v. 18), un "mui grand'escudeiron" (v. 19) e "mui grand'infançon" (v. 22). Identifícano como cantor que perdeu a voz.

²⁰¹ Pódense ver en concreto as ligazóns <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/resultadocantigas.asp?tip=cant&numdest=7&d1=1406&l1=0&d2=1409&l2=0&d3=1410&l3=0&d4=1513&l4=0&d5=1514&l5=0&d6=1675&l6=0&d7=1538&l7=0>> e <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=437&tr=4&pv=sim>> [últ. cons., 21/02/2017.]

34	Don Fernando	P?	Pero Garcia Burgales	As xentes non queren estar con el porque está todo o día a <i>cavalgar</i> .
35	Fernan Diaz	A	Pero Garcia Burgales	Xoga con ir detrás dos criminais e con ter relacións sexuais con eles.
44	Fernand'Escalho	A	Roi Paez de Ribela	Aparición secundaria, como un perigo.
53	Fernan Diaz / Don Fernando	-	Airas Perez Vuitoron	Finxe querer casar cunha muller. Xogo cos topónimos "d'Estorga ata San Fagundo" (v. 13).
54	Don Fernando	P	Airas Perez Vuitoron	O rei nomeouno Adiantado. Xogo cos topónimos "de San Fagundo e d'Esturas d'Ovedo" (v. 4). O "olho mao" (v. 17) refírese ao sexo anal.
55	Correola	A	Airas Perez Vuitoron	Adeantado. Xoga con ir detrás dos criminais e con ter relacións sexuais con eles. Finxe querer estar cunha muller.
59	Don Fernando	P?	Vaasco Perez Pardal	Doenza venérea. Nunha hipotética lectura do v. 17, vincularíano cun "maestre Simion" (v. 17).
70	Fernan Diaz / Don Fernando	A	Estevan Faian	Problemas sobre o casamento cunha muller. Ambicións políticas.

				Problemas potenciais cos seus vasalos por non o quererem enriba.
75	Don Fernand'Escalho	A	Pero Garcia d'Ambroa	Aparición secundaria, como un perigo.
83	Fernan Diaz	-	Pero da Ponte	No v. 1, interpretábel xentilicio "asturão", que se vincularía cos topónimos presentes noutras composicións. Finxe querer casar cunha muller.

Analizando este cadro vemos que:

a) Para alusións a un Adiantado (ou Meiriño) e/ou con referencias toponímicas aos territorios sobre os que tería a súa demarcación e/ou as súas competencias de exercer xustiza, bótase man dos nomes Fernan Diaz [35, 53, 70 e 83], Don Fernando [53, 54 e 70] e Correola [55]. En ningún destes casos hai ofensas relacionadas coa fealdade ou a falta de saúde, mais si sempre cunha sexualidade que se considera tan excesiva como a súa ambición.

b) A composición que falta en que se fala directamente de Fernan Diaz preséntanolo nunha viaxe a Ultramar onde foi moi promiscuo [31]. Non hai informacións a primeira vista que poidan semellar de carácter político, aínda que si podería facer referencia a un acontecemento dese tipo, como veremos: a procura de aliados árabes na revolta contra Afonso X en 1272. Seméllanos importante, no entanto, que non haxa sinais de doenza nin degradación física.

c) Esa degradación si se fai presente na cantiga que falan de Fernan Furado [4], nunha das catro sobre Fernand'Escalho [32] e, tamén, co menos identificativo Don Fernando [32 e 59].

d) En dúas composicións, hai equívocos que parecen describir o home que sería a parella de Fernand'Escalho: un "moço" (v. 18), un "mui grand'escudeiron" (v. 19) e "mui

grand'infançon" (v. 22), advírtesenos na [33], onde tanto poden designar persoas diferentes como o mesmo varón ao longo do tempo. Iso non é contradictorio con que atribúan que está cun "mao velho" (vv. 14 e 21 da [32]). Fernan Diaz tería un gusto máis vago por todos os "maestres" ([31] e, cando menos en parte, a [59]), todos os "vasalos" [70], todos os "malfeitores" [35], todo home "falagueir'e loução" (v. 14, [83]) etc.

e) O referido ao uso de "Don" para diferenciar as identidades dun ou doutro non resulta válido. Por exemplo, nas ocasións (referidas na edición do texto) en que a cantiga de Pero da Ponte se formula co *incipit* "De [Don] Fernan Diaz Estaturão" (para nós, "De Fernan Diaz, est[e] asturão" [83]), as parénteses cadradas amosan con nitidez que nin os testemuños de B nin de V que nos legan a canción nos achegan esa palabra, nin tampouco ningún espazo para ela, mais que foi restituída por razóns silábicas. Así mesmo, noutros casos "Don Fernando" figura tanto para Fernan Diaz como para Fernand'Escalho. É moi interesante a composición "Fernand'Escalho leixei mal doente" [32], en cuxo *incipit* se ve que se trata a figura satirizada sen ningún respecto, porén si aparece no discurso directo que se transcribe do suposto médico cando fala co seu paciente: "Don Fernando" (v. 10). En fin, que a forma de tratamento "Don" se usa cando aparece como vocativo para calquera desas dúas denominacións e non nos serve de indicación.

Ademais do apuntado nese cadro, á hora de nos determos na súa colocación nos cancioneros só nos semella relevante o feito de que os textos sobre Fernan Diaz e Fernand'Escalho que escribiu Pero Garcia Burgalés estean seguidos e —o máis importante— mesturados en B e V, do seguinte xeito:

Nº	Denominacións	B	V
31	Fernan Diaz / Don Fernando	1375	983
32	Fernand'Escalho / Don Fernando	1376	984
33	Fernand'Escalho / Don Fernando	1377	985
34	Don Fernando	1378	986
35	Fernan Diaz	1379	987

É un dato que nos leva a pensar que pode ser unha referencia única; porén, esta colocación por si soa non é conclusiva, pois son moitas as razóns as que poderían levar a esta secuencia, entre as cales podía estar o criterio de quen realizou a recolla, probabelmente máis de cen anos despois de escrita a composición.

As dúas designacións que máis se separan da forma *Fernan Diaz* son *Escalho* e *Correola*²⁰². As definicións de ambos os termos, entendidos como substantivos comúns, poden darnos indicacións sobre unha posíbel *interpretatio nominis*.

Segundo o dicionario da Real Academia Galega (2012-), *escalho* ten dúas acepcións: 'anaco novo dunha póla que se enxerta noutro ou se introduce na terra para que naza outra nova'²⁰³ e 'pau que serve para avivar o lume'.

Pola súa banda, *correola*, ademais de ser definida na maioría dos dicionarios como 'alga mariña', tamén é unha 'vara de vimbio que se usa como atadura' ou unha 'vara torta' (Santamarina, dir., 2006-2013: s. v. *correola*). Segundo isto, *escalho* podería ter connotacións de 'activo, home que penetra outros homes', aspecto que semellan confirmar a maioría dos textos que a el se refiren dese xeito, coa dúbida do [32]. *Correola*, pola súa banda, sería unha 'vara torta, que non segue o camiño que debería seguir' (cfr. co uso do verbo *desviar* en [48, v. 28] ou *andar fora da via* en [40, v. 17]). Son, como vemos, elementos indiciarios e plausíbeis, mais hipóteses.

Aínda sobre o nome Escalho, o portal Projeto Littera (Lopes / Machado et al., 2011-) ofrece outra opción diferente, que se sustenta en pesquisas inéditas que realizou António Resende de Oliveira, con documentación onde poderían figurar presumíbeis latinizacións onomásticas:

[O] apelido Escalho (nas formas latinas *Squalus*, *Squalo*) está atestado em documentação galega do

²⁰² Como explicamos no Apéndice, tense editado o *incipit* da cantiga [83] como "De [Don] Fernan Diaz Estaturão", unha opción que non nos parece aconsellábel, pois *Estaturão* sería un hapax sen vínculo nin no léxico común nin na onomástica. No caso de o editar así, a única hipótese que fai sentido é entendelo como "O de estatura grande" (Lopes / Machado et al., 2011-: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/pessoa.asp?cdpes=272>>, [Últ. consulta, 22/02/2017]). Porén, esa posibilidade non coincide co resto das informacións que hai sobre el. No caso de ser un alcume que apuntase á súa altura, o esperábel sería que tivese algún tipo de xogo lingüístico nesa composición, do tipo dos que se realizan co seu cargo de Adiantado, mais iso non acontece nin nese nin noutros textos.

²⁰³Era o sentido que privilexiabamos no noso primeiro artigo sobre o tema (Callón, 2000).

século XIII, correspondendo a uma linhagem de cavaleiros. Um deles, J. Escalho, que aparece a testemunhar un documento de 1204 relativo a Paio Soares de Ribela (provavelmente pai do trovador Rui Pais de Ribela) será o mesmo João Squalo documentado em 1220 em documento do Afonso IX relativo ao mosteiro galego de Ribas de Sil (edição do Julio González, doc. 387). Da mesma linhagem está documentado em meados do século um Airas Peres Squalo, arcediago (Documentos da Catedral de Ourense editados por Emilio Duro Peña, nº 302, 334, 386) e também un Rodrigo Gomes Squalo na documentación de Oseira (ed. de Miguel Romani Martínez, nº 690). Pela nossa parte, localizámos un Pedro Squalo na documentación do mosteiro de Santa Comba das Naves (Ourense), aforando, em 1221, un casal, igualmente em Ribela (ed. de Pedro Dono López, doc. nº 13).

Este Fernando Escalho pertencerá certamente a esta familia.²⁰⁴

Tamén Luz Méndez Fernández (2015) localiza un Pedr'Esqualo no Tumbo das Viñas de Ribadavia. É relevante que no texto en galego, en que aparecen outros nomes romanceados (*Gonsaluo, Páez, Godina, Moniz* etc.), a forma que figure sexa *Esqualo*, non *Escalo* ou *Escallo*: "e ela casa de Pedr'Esqualo sen o exido ye de Melón" (Méndez Fernández, 2015: 61). A investigadora descarta a súa posíbel orixe toponímica, porque os lugares Escalo nas Somozas e Escalo de Arriba e Escalo de Abaixo en Ortigueira están lonxe da documentación (Méndez Fernández, 2015: 229). Si os vincula cos Squalos que xa víramos no Projeto Littera, os cales aparecen nos textos latinos claramente como alcuñas (*dicti...*, *dictus...*, *dicto...*):

Quizais sexa o pai de *A. Petri dicti Squalo* (1257, CatOurense, doc. 5487), *Arias Petri dictus Squalo*, *Arie Petri dicto Esqualo*, (1266 CatOurense, doc. 4465) e *Arie Petri, archidiano dicto Esqualo* (1266, CatOurense, doc. 5558). (Méndez Fernández, 2015: 292)

A hipótese que ofrece Luz Méndez é que derive do peixe *escalo*, que non se debe confundir coa clase científica dos *escualos* (*Leusciscus carolitertii* ou *Squalius carolitertii*), aínda que ambas parecen xurdir de *SQUALUM, variante do latín SQUALUM, 'escalo, peixe'. Porén, pola nosa banda, nin consultando documentación nin observando os trazos físicos do animal achamos ningún indicio que nos poida apuntar ás razóns do uso dese alcume.

En calquera caso, temos que ter presente dous aspectos importantes. En primeiro

²⁰⁴ Dentro do portal citado (Lopes / Ferreira et al., 2011-), a páxina web concreta onde se acha esa información é <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/pessoa.asp?ling=eng&cdpes=273&pv=sim>> [últ. cons., 29/11/2016].

lugar, que non se documentou ningún *Fernand'Escalho*, nin latinizado nin romanceado; ademais, que con esta documentación non fica moi claro se se corresponda cunha palatal, cunha alveolar, ou se callar con ambas. En varios dicionarios e vocabularios, os termos *escalo* e *escallo* rexístranse como variantes para se referir ao peixe. É especialmente relevante, en termos cronolóxicos, a anotación que realizou Martín Sarmiento a meados do século XVIII: "Escallo o esquallo. Nombre de pece de río en Ponteareás" (cit. in Santamarina, dir., 2006-2013: s. v. *escallo*).

Á altura do ano 2001 non se conservaba en Galiza ningún apelido Escalo, Escualo, Escuallo nin Escallo (Boullón Agrelo / Sousa Fernández, dirs., en liña, ss. vv.). Nas páxinas seguintes indicaremos outra hipótese, para a que é necesaria máis contextualización histórica, sobre a posibilidade do alcume Escalho nos cancioneros²⁰⁵.

Após todo este percurso, podemos concluír:

a) Que Fernan Diaz e Correola son dúas denominacións coincidentes para a mesma figura.

b) Que non hai probas nítidas que atesten que Fernan Diaz e Fernand'Escalho sexan a mesma persoa empírica. As probas que hai levan máis ben a diferenciais, porén sen grandes certezas, xa que os datos de que se dispón tampouco son suficientes para o negar.

c) Fernan Furado tanto pode referir ao hipotético ciclo de Fernan Diaz como ao de Fernand'Escalho, aínda que semella que se aproxima máis ao segundo.

Por tanto, achamos que o máis acertado pode ser falar dos "Ciclos de Don Fernando", en plural, tanto porque pode ser a mesma figura escarnida desde diferentes perspectivas como porque poden ser dúas figuras que coincidirían nalgúns casos no antropónimo que se utilizaría para as satirizar, así como no protagonismo que ten neses textos o seu gusto por outros homes.

Veremos se a súa contextualización con feitos históricos do reinado de Afonso X nos pode achegar máis datos.

²⁰⁵ Por último, debemos rexeitar a suxestión que ofreceu Carlos Alvar (1986: 94), con interrogantes, de procurar o rexistro obsceno do nome como "Fernand'Esca(ra)lho?"

7.2.2 Estevan Fernández de Castro e a revolta contra Afonso X

Un tema que, como vimos, aparece en dúas ocasións nas cantigas que se dirixen contra Fernan Diaz é a súa pretensión de casar cunha muller, un obxectivo do que se rirían algúns trobadores vencellados a Afonso X, como Pero da Ponte:

Que [se] hoj[e] el foss'empardëado,
non se saberia melhor guardar
de nunca ja con molher albergar,
por non se riiir d'el[e] o pecado,

ca nunca deu por molher nulha ren;
e pero vedes: se o vir alguen,
terrá que morre por seer casado. (vv. 22-28, [83])

O primeiro sentido do conxunto desa composición é que Fernan Diaz é casto e temeroso de Deus, mesmo até chegar ao extremo de que nunca tivo nin terá relacións sexuais con mulleres. No entanto, causa desconcerto nas persoas que non o coñecen ("se o vir alguen", v. 27) porque el non para de dicir que quere casar (de aí o "falagueiro" do v. 14, "mete-s'el por namorado" do v. 18 e o "terrá que morre por ser casado", v. 28).

A segunda lectura obscena deriva rapidamente da primeira. Non tivo relacións sexuais con mulleres, subliña Pero da Ponte, porque as tería con varóns. A súa era unha castidade selectiva, na cal os homes serían os seus compañeiros sexuais. Por iso "nunc'home lhe soubo mulher" (v. 6), "nunc'amou molher nen seu solaz, / nen desamou fidalgo nen vilão" (vv. 10-11), "cata, falagueir'e loução / cata falagueir'e loução" (v. 14), "el d'haver molher non é pensado" (v. 21), "nunca deu por molher nulha ren" (v. 26) e, en fin, que "nunca molher amou, nen quis nen quer" (v. 13).

O efecto cómico conséguese ao se lle atribuír ao Adiantado un fervor relixioso, explícito, mais negado ironicamente coas súas insinuacións dos gustos polos varóns, que, con certeza, tendo en conta o amplo ciclo de chufas que padece, era algo ben coñecido polo público que ouviría a cantiga. Para máis, a pesar de ser algo moi meritório, a súa castidade sería sorprendentemente negada por el mesmo (vv. 14, 18 e 28). Non debe esquecerse tampouco o uso burlesco do verbo *meter*, que nos dous casos en que aparece ten tanto unha irónica acepción recta como unha crúa significación obscena, segundo se

lea: "e se quer ora meter ermitão" (v. 4: 'facerse ermitán' ou 'practicar o sexo anal cun ermitán') e "pero mete-s'el por namorado" (v. 18: 'fínxese namorado' ou 'practica o sexo anal cun namorado').

O mesmo motivo do xogo de aparencias de alguén que pretende falsamente un matrimonio é o que alicerza o texto [53], de Airas Perez Vuitoron, no cal se afirma que o tal Fernan Diaz "anda en preito de se casar" (v. 2), mais infórmanos a través de calembures que a verdadeira voda que lle pracería sería con outro home, "atal coita nunca viu cristião" (v. 12). Nesa mesma cantiga fálansenos dunhas terras que van "d'Estorga ata San Fagundo" (v. 13), que teñen eco noutra composición do mesmo autor onde se nos indica que Don Fernando foi designado Adiantado "de San Fagundo e d'Esturas d'Ovedo" (v. 54). Tamén Pero da Ponte o chamaba "asturão" (v. 1), probabelmente con ironía, mentres Pero Garcia Burgales dicía pola contra que o nomeara "el-Rei Meirinho des Viveiro / ata Carron, ond'outro nunca fez" (vv. 10-11 de [35]), e posuiría tamén poder para facer xustiza en León (v. 20).

Aínda máis mordaz é Estevan Faian, que vincula de novo ambas as cuestións, as aspiracións matrimoniais e os gustos sexuais de Fernan Diaz:

Fernan Diaz, fazen-vos entender
que casariades desta dona ben;
e nós teemos que vos é mal sén,
per quant'est'o que vos quero dizer:
porque a dona é de terra tal,
Don Fernando, que per ben nen per mal
non poderedes i un hom'haver. (vv. 1-7, [70])

Temos até aquí varias informacións históricas de relevo. A través das acusacións de gustos homosexuais, quérese deslexitimar o casamento que reclama un nobre. Ademais, somos informados de que o nobre satirizado non tería calquera posto, senón o de Adiantado, que é unha chave fundamental. Hai algo de contradictorio, pois: un rico-home é recoñecido por Afonso X cunha das maiores dignidades, mais recibe as críticas de trobadores desa corte nin máis nin menos que cun argumento que se penaba nos regulamentos xurídicos xa coa morte e, ademais, ve imposibilitado o acceso a un matrimonio, algo que sobra dicir que non era por unha cuestión amorosa, senón polas

implicacións políticas e territoriais que puidese ter. Alén diso, algúns deses textos non só o critican como o que hoxe chamariamos homosexual, senón cun nivel de degradación aínda superior, máis impropio do seu lugar na sociedade: mantería un rol pasivo. Ese aspecto pode ser tamén importante, pois a sodomía pasiva podería supor tamén unha segunda metáfora dunha discusión política máis fonda, na cal el non iría "diante" co rei, senón que a súa forma de ser ser metaforizaría como un conspirador (cfr. [54]).

Ser Adiantado Maior nos tempos de Afonso X –unha coroa con diferentes reinos– supuña detentar o cargo político, gobernativo, militar e xurisdiccional máis importante que se podía exercer sobre todo un reino. Así se describe na segunda das *Sete Partidas*, Título IX, Lei XXII:

Adelantado tanto quiere dezir, como ome metido adelante, en algun fecho señalado, por mandado del Rey. (...) El oficio deste es muy grande, ca es puesto por mandado del Rey sobre todos los Merinos, también sobre los de las comarcas, e de las Alfozes, como sobre los otros de las Villas. (...) e recabdan los malfechores, para fazer justicia dellos, e para fazer endereçar los yerros, e las malfetrias en los lugares do el Rey non es. (...) Otrosi el puede oyr las alçadas, que fiziessen los omes de los juyzios que diessen los Alcaldes de las Villas contra ellos, de que se tuuiesen por agraiados, aquellos que el Rey oyria si en la tierra fuesse. Otrosi deuen andar por la tierra, por tres razones. La primera, por escarmentar los malfechores. La segunda, por fazer alcançar derecho a los omes. La tercera, para apercebir al Rey del estado de la tierra. (López, ed., 1843-1844: I, 65)

Como xa comentamos, Pero Garcia Burgales non di que o nomeasen Adiantado, senón Meirinho, porén cunhas atribucións territoriais nunca antes vistas. De novo segundo as Partidas, concibiríanse dous tipos de meiriños: os nomeados polo rei, "a que llaman Merino mayor; e este ha tan gran poder como el Adelantado" (López, ed., 1843-1844: I, 66), e os nomeados polo Adiantado, que terían atribucións máis limitadas. Como vemos na propia composición ("fez el rei Don Afonso Meirinho", v. 2, [35]), estaríamos a falar dun cargo totalmente análogo aínda que na cantiga teña unha denominación diferente.

As diversas peneiras documentais que se teñen realizado co antropónimo *Fernan Diaz* na documentación da segunda metade do século XIII non ofreceron ningunha información sólida. Vicenç Beltran (2000) mesmo observou que é tal a ausencia de nobres que tivesen ese nome que conseguisen certa dimensión social que inclusive semella que o alias se

procurou a mantenta para evitar ambigüidades. Foi o mesmo Vicenç Beltran (2000) quen realizou unha pesquisa moi importante que o levou a concluír que so o nome de Fernan Diaz (e, nas súas hipóteses, tamén Fernan Furado e Fernand'Escalho) estaría a identidade histórica de Estevan Fernandez de Castro. Reparando só no nome, as equivalencias parecen posíbeis: de Fernandez, Fernan Diaz²⁰⁶. É certo que hai parte da crítica que non concorda con esta identificación, como é o caso de Graça Videira Lopes (2012, n. 31), quen no entanto si está conforme con que o contexto sería o da rebelión nobiliar de 1272 contra Afonso X. Pola nosa banda, coidamos que a proposta de Beltran é a mellor fundamentada, mentres que as outras coincidencias onomásticas que propón Lopes (2012: § 46) non nos parece que teñan encaixe contextual. Por exemplo, suxire o galego Fernan Diaz, que figura no Nobiliário do Conde Don Pedro, mais que foi prior dos Hospitalarios en Castela. Fronte a esa opción, na cantiga [83] dísenos que "Que [se] hoj[e] el foss'empardẽado, / non se saberia melhor guardar" (vv. 22-23); isto é, non era monxe, cando menos no momento en que Pero da Ponte compuxo o texto. No Projeto Littera (Lopes / Machado et al., 2011-) propóñense aínda, con menos posibilidades, outros homónimos, porén todos nomes menores que sería moi estraño que puidesen desencadear un ciclo poético coma este²⁰⁷. Ningún deses homes ostentou cargos de primeiro rango e, de novo, encontrámonos con que non hai ningún Adiantado de Fernando III ou de Afonso X que se chamase Fernan Diaz / Fernand'Escalho.

Así que cómpre voltar á teoría de Estevan Fernandez de Castro. Este nobre é probábel que fose a figura máis importante do reino galego da segunda metade do XIII. Todo parece indicar que encarnaba as pretensións da nobreza de Galiza de retomar a centralidade política no occidente peninsular, fronte ao expansionismo castelán que viñan practicando Fernando III e o seu fillo Afonso X. A liñaxe dos Castro, á cal pertencía, era descendente do

²⁰⁶ De forma menos certa, a suma da primeira sílaba do nome e do segundo apelido, xunto coa última letra (EStevan... CAstrO: ESCA...O), tamén se aproximan un bocado a Escalho.

²⁰⁷ "Poderemos, no entanto, referir algúns outros homónimos, como um Fernão Dias Hormicedo 'Corpo Delgado', que era vassalo de D. Diogo Lopes Haro, em 1249; um outro Fernão Dias, atestado como alcaide do rei em Burgos, em 1268, segundo indicações de González Jimenez; e ainda um outro Fernando Dias, este vassalo de D. Nuno Gonçalves de Lara, e que está documentado em 1275" (Lopes / Machado et al., 2011: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1594&tr=4&pv=sim>>, nota ao v. 1, últ. consulta 22/02/2017).

rei Don García e do Conde Don Pedro Froilaz de Traba e de Trastámara, de maneira que ao longo de varias xeracións mantiveron as aspiracións aos amplos territorios que lles pertenceran (González López, 1963: 19; López Carreira, 2008).

Esa mesma dinastía dos Castro mantivo tamén durante décadas as responsabilidades do Adiantamento Maior de Galiza, o que os convertía no maior poder político e militar dentro do reino galego, aínda que formalmente por delegación da Coroa. Tamén asumían a función de Pertigueiros de Compostela, cargo leigo en que recaían as funcións políticas, militares e xudiciais do arcebispo de Compostela no seu vasto señorío que tamén ostentou en 1276 o propio Don Estevan.

É importante que comecemos sinalando que o núcleo do relato que imos realizar, sobre como foi a revolta nobiliaria de 1272 contra Afonso X, é un discurso de parte, xa que se trata da perspectiva castelá que fornece a chamada *Crónica de Alfonso X*²⁰⁸. Que o nome dese documento non nos leve a enganarnos, pois non é o relato realizado polo propio monarca²⁰⁹ ou a ordes deste, senón na corte rexía do seu descendente Afonso XI. De feito, aínda que a perspectiva sexa castelanista, o discurso é claramente contrario ao rei Sabio, a quen consideran un derrochador. En fin, que se procura unha liña argumental que sirva de xustificación e apoio para ese goberno durante o cal se elabora.

A decisión de redixir a *Crónica de Alfonso X* tómase arredor de 1344; isto é, nos últimos anos do reinado de Afonso XI. Como vemos, estamos a falar de sete décadas despois de se terminar a revolta. Porén, ese problema da relativa distancia temporal mitígase por dous feitos. En primeiro lugar, porque é probábel que case todo o que concerne a esa parte se escribise só uns dez anos despois e que o compilador da *Crónica* xa encontrase disposta esta información entre os documentos conservados na cámara

²⁰⁸Imos seguir a edición realizada por Manuel González Jiménez (1998), que parte do manuscrito II/2777, da Biblioteca Real de Madrid, que completou nos folios que lle faltan polo manuscrito 2880 da Biblioteca Nacional de Madrid e que cotexou tamén cos manuscritos 10195 e 829 desta última biblioteca (cfr. González Jiménez, 1998: XII e XV).

²⁰⁹Sería extraordinario, por exemplo, que el se denominase "Alfonso X", pois na maioría das escasas veces que usa unha numeración no seu reinado é a de "nono", coincidente coa secuenciación do reino galego e non coa posterior reelaboración castelá. O nome do monarca si que figura tanto como "Alonso" (que é a forma xenuína neste romance e que a podemos ver por exemplo, na *Historia dialogada*, como se pode observar en González Jiménez, 1998: XXVI), "Alfonso" (de que el gustaba porque tiña así sete letras, que consideraba unha cifra cabalística) e "Affonso" nas cantigas.

rexia e que se limitase só a adaptala. En segundo lugar, e principalmente, pola enorme cantidade de fontes directas da época que se seleccionan e transcriben de xeito literal. Este factor de presentar e ligar documentos converte a parte da *Crónica* relativa a este enfrontamento non só na sección “mejor informada y coherente” de toda a obra, senón tamén nunha “pieza historiográfica de valor incalculable, sin precedentes en la crónica tradicional” (González Jiménez, 1998: XXXI).

De todo o longo reinado do monarca trovador, a parte relativa á sublevación nobiliaria é a que máis espazo ocupa. Así, os acontecementos de só dous anos consomen case trinta capítulos (do XX ao LVIII) e un terzo do relato total; nun deses capítulos, o propio XX, figura a petición de Estevan Fernandez de Castro da súa esposada, así como a negativa do monarca a lla conceder.

Podería pensarse, como conclúe o investigador Manuel González Jiménez (1998) que este protagonismo da revolta de 1272 na *Crónica* non é pola importancia histórica absoluta do feito, senón porque para esta parte do relato contaba o redactor con máis fontes da época. Porén, o que non explica esta hipótese é por que na cámara rexia se contiña moita máis información sobre este episodio e non sobre outros. Para Manuel González Jiménez a causa estaría en que serviu de información para a revolta de 1284. No entanto, o que apunta esa posibilidade máis ben é a que o feito de que o material se elaborase dez anos despois é só unha hipótese.

A importancia histórica do feito é indubidábel. Nun momento en que a coroa quere afianzar a supremacía de Castela e a monarquía absoluta, os principais nobres laicos e relixiosos tanto de Galiza como de León (nestes momentos, reinos diferentes, aínda que con vencellos dinásticos comúns) deciden sublevarse contra o rei castelán e procuran, sen moito éxito, o apoio dos inimigos do monarca dentro da Península.

O sorprendente é que un feito de seu tan importante, tan crucial, que nos é transmitido así pola información da altura, se relea contemporaneamente para reducir as súas dimensións simbólicas e para o considerar só como un episodio de disputas feudais menores, cando non son en absoluto menores nin os implicados nin o relevo das

reclamacións que expresan. Outra cousa é que, como é evidente, o seu pulso terminase malogrado.

Regresemos entón ao nome de Estevan Fernandez de Castro. A información que temos é que este nobre exerceu como Adiantado Maior do Reino de Galiza desde o ano 1265 até o ano 1272, momento en que participa na máis importante rebelión nobiliar que padeceu Afonso X, xunto con outros ricos-homes galegos, leoneses e casteláns, alentados por bispos galegos e leoneses (González Jiménez, 2004: 272). Mentres duraron as hostilidades co monarca estivo desnaturado en Granada so a protección do seu rei: Muhammad I e, após a súa morte, Muhammad II.

Este momento histórico podería darnos outra hipótese da orixe do alcume *Escalho*, xa que na revolta tiveron un papel moi relevante o clan árabe dos Ashqilula, romanceados como Escallola (cfr. cantiga B 1509, v. 14), que gobernaban nas cortes de Málaga, Guadix e Comares. Afonso X, do mesmo xeito que Fernando III, procurou acordos con eles en varias ocasións para tentar debilitar o monarca de Granada. Unha tençon (B 1509) de Vaasco Perez Pardal e Pedr'Amigo de Sevilha fala dos Escalhola no "tempo d'el-Rei Don Fernando":

Vasco Perez, quant'eu aprender
 pudi desto, ben vo-lo contarei:
 este poder ante tempo d'el-Rei
 Don Fernando ja lhi viron haver;
 mais non havia poder de soltar,
 mais foi un patriarca buscar,
 fi'd'Escalhola, que lhi fez fazer. (vv. 8-14)

No momento en que os nobres revoltados lle renderon homenaxe ao monarca granadino, colaboraron con el nos seus ataques contra os Ashqilula en Guadix (González Jiménez, 2004: 257). Porén, o rei de Granada viuse obrigado en 1274 a pactar con Afonso X que deixase de apoiar os Escalhola; en contrapartida, el pagaría 300.000 marabedís e, aínda máis importante, retiraría o seu soporte aos nobres revoltados, que se viron obrigados a voltar ao servizo do rei castelán (González Jiménez, 2004: 229 e 266). Tendo en conta esta secuenciación dos feitos, poderíamos ter como hipótese que o alias *Escalho* (Fernand'Escalho? Fernan d'Escalho?) se refira en ton burlesco ao clan que debilitou o rei

granadino e, así, inviabilizou que tivesen éxito as pretensións dos ricos-homes, entre os cales se encontraba Estevan Fernandez de Castro.

Poderíamos vincular tamén esa situación histórica coa cantiga [31] en que se nos di que Fernan Diaz, un home que nese momento está na Corte ("este que and'aquí", v. 1) foi a "Ultramar" (v. 2), onde tivo contactos sexuais con "quanto bon maestre pôd'achar" (v. 3). É certo que a referencia a Ultramar é habitualmente á Terra Santa, comprendida ademais como lugar onde se combate contra os árabes, mais, se callar, dentro do contexto cómico, preténdese denominar así o reino de Granada por ser o territorio ibérico onde se gobernaba so os mandatos desa relixión²¹⁰.

Continuemos co percurso histórico. Os sublevados procuraran conseguir, antes de se dirixiren a Granada, o apoio de Henrique I, o monarca navarro, quen tamén se vía afectado polos proxectos expansionistas de Castela. Ese rei accedeu a que lle rendesen homenaxe, porén usou a súa saúde como escusa para non se implicar nunha guerra peninsular.

Nese xuramento de lealdade ao rei de Navarra, os nobres revoltados incluían entre as súas reclamacións fronte ao rei castelán unha fundamental para comprendermos por que a hipótese de que Fernan Diaz e Estevan Fernandez de Castro son a mesma persoa. Di así: "dé a don Estevano su esposa quel tiene forçada, et quel dé so tierra que solia tener d'eill, et su adelantamiento et tres mil moravedis de la tierra que fue de [roto] Martin Alfonso" (Beltrán, 2000: 14).

Ao carón doutras demandas de tipo impositivo ou contra recentes reformas uniformadoras a nivel xurídico que facían perder poder aos señores territoriais, incluíase que puidese contraer matrimonio con quen xa estaba esposado: Aldonza Rodríguez, que era curmá de Afonso X, quen a tería "forçada" para evitar o casamento. O desposorio, lembremos, era a formalización do contrato nupcial por parte das familias, que podería ser realizado mesmo moitos anos antes, inclusive na infancia da e do implicado.

Aldonza era filla de Rodrigo Afonso de León, quen á súa vez era fillo ilexítimo do rei

²¹⁰ Elvira Fidalgo (2009: 183) tampouco pensa que nesa ocasión se refira á Terra Santa, senón ao norte de África.

Afonso IX (enterrado na catedral de Santiago) e a nobre portuguesa Teresa Gil. O tío de Aldonza era Martín Afonso, que morreu sen deixar descendencia (Lodo de Mayoralgo, 1985: 73²¹¹), polo que Estevan Fernandez de Castro tamén reivindica a súa soldada. Só como conxectura, poderíase pensar que á hora de realizar críticas interxeracionais entre Fernand'Escalho e un vello, sexa este Martín Afonso, aspecto que só nos atrevemos a suxerir polo feito de que non tivo fillos. A falta de descendencia non é indicativa de gustos sexuais, con certeza, mais si pode supor un elemento para a insinuación satírica.

Con todos estes datos, semella que hai aínda unha outra composición nos códices (B 1660 / V 1194) que se refire a este conflito de Estevan Fernandez de Castro e a súa pelexa para contraer o matrimonio convido. Neste caso, non aparece a sodomía como elemento repertorial (a imprecación "home pecador", v. 15, non é suficiente para considerala así) e se cadra ese é o motivo de que a figura criticada sexa Don Estevan e non ningún outro alcume. Pódese observar que na composición, elaborada por Pedr'Amigo de Sevilha, se parte do tópico trobadoresco da muller gardada:

Don Estevan, oi por vós dizer
d'ũa molher que queredes gran ben,
que é guardada, que, por nulha ren,
non a podedes, amigo, veer;
e al oi, de que hei gran pesar:
que quant'houvestes, todo no logar
u ela é, fostes i despender.

E pois ficastes probe, sen haver,
non veedes ca fezeistes mal sén?
Siquer a gente a gran mal vo-lo ten,
por irdes tal molher gran ben querer,
que nunca vistes riir nen falar;
e por molher tan guardada, ficar
vos vej'eu pobr'e sen conhocer.

E non veedes, home pecador,
qual ést'o mundo e estes que i son?
Nen conhocedes, mesquinho, que non
se pagan ja de quen faz o peior?
E gran sandice d'hom'é, por oir
ben da molher guardada que non vir,

²¹¹ Este investigador advirte de que hai algunhas fontes posteriores que lle atribúen unha segunda e terceira esposa, idea que se repite nalgúns documentos, mais que se pode desbotar axiña ao ver que os nomes con quen supostamente casaría son os das mulleres do seu avó.

d'ir despende quant'ha por seu amor.

E ben vos faç, amigo, sabedor
que andaredes por esta razón,
por portas alhẽas mui gran sazon:
por que fostes querer ben tal senhor,
por que sodes tornad'en pan pedir?
E as guardas non se queren partir
de vós, e guarda-na por én melhor.

No momento de formular as súas reivindicacións, un aspecto moi de relevo é que, cando reclama "su adelantamiento" non fica claro se o que exige é que lle devolvan o cargo de Adiantado Maior de Galiza, ou se reivindica tamén o cargo de Adiantado para o reino leonés, co cal o seu poder se vería multiplicado. As referencias toponímicas das cantigas parecen aludir a iso, a que non só quería casar cun membro da familia real, senón tamén asumir responsabilidades de Adiantado Maior de León. Fixemos xa hai poucas páxinas un repaso por eses diferentes lugares sobre os cales nos din que querería ter poder xurisdiccional; o final dunha cantiga parécenos moi claro sobre iso: "e trasnoitou sobr'un hom'a Leon / e fez sobr'el gran justiça log'i" (vv. 20-21, [35]).

Após a revolta, si conseguiu o seu propósito de casar, mais xa moi tocado politicamente tras ter que voltar, derrotado, so os mandos de Afonso X. Do seu matrimonio naceu Fernan Ruiz de Castro, que mantivo as aspiracións galegas:

A implicación da alta nobreza galega no proxecto restaurador da independencia do reino patentízase na adscrición ao seu partido da máxima representación política vixente en Galicia, o Adiantado Maior do Reino, que á sazón era o poeta-almirante Paio Gómez Chariño, asasinado nesa ocasión. O seu sucesor no cargo foi Fernando Ruíz de Castro, herdeiro da casa de Traba, que adoptou idéntica posición, iniciando a activa belixerancia desa familia a favor da aproximación a Portugal durante todas as etapas de conflitividade do s. XIV, con tal fidelidade que o definitivo fracaso do obxectivo traerá consigo a ruína da liñaxe e, en xeral, da alta nobreza galega. No proxecto político atlantista (ou anti-castelán) decidíase, en efecto, a sorte dese sector social. (López Carreira, 2005: 401)

Como xa comentamos antes, desde 1278 foi Meiriño Maior de Galiza (Beltran, 2000: 15-16), cargo que xa vimos que podía ser en ocasións equivalente ao de Adiantado, mais tendo se callar este último un perfil máis executor que lexislador (Lamigueiro, 2006).

Se todas as hipóteses aquí apuntadas son atinadas, tamén ofrecen posíbeis datacións para algunhas das cantigas. Salvo que exista unha confusión nos cargos por teren atribucións análogas, a cantiga [35] habería que datala en 1278 ou pouco tempo despois, xa que nos di "que fez el-Rei Don Afonso Meirinho".

Non se coñece a data exacta do casamento, mais en calquera caso foi posterior á derrota da revolta, así que todas as cantigas que falan das súas pretensións matrimoniais han de ser previas a 1274. No cantar [55] a identificación de que está na corte ("sodes Adeantado / en cas d'el-Rei") e de que non está casado ("conselho-vos que tragades molher") permítenos apurar a datación entre 1266 e 1272. A posibilidade de explicar por esta vía o alcume Escalho tamén fica aberta, que debería ser nese caso posterior a 1272. Por indicarmos un último apuntamento no referido ás datacións, a cantiga [53], que comeza "Fernan Diaz é aqui, como vistes, / e anda en preito de se casar" parece referirse a un feito de grande importancia na corte (reparemos: "é *aqui*, como *vistes*"), que ben podería ser o relatado no capítulo XX da *Crónica de Alfonso X*, onde se fai explícita a solicitude do matrimonio e, tras a negativa real, comezan as hostilidades.

Toda esta teoría, que nos semella a máis sólida para explicar os ciclos de Don Fernando, permítenos non só darlle sentido a moitos elementos escuros, senón tamén observar que a aparente crítica homófoba é un argumento político. Cantábase nas cortes que era un home inválido para o goberno, que só pensaba no seu propio pracer e non no ben comunitario. Ademais, os seus gustos tamén o deixaban fóra da posibilidade de contraer matrimonio con Dona Aldonza. O Foro Xuzgo, que vigoraba na altura no reino da Galiza, marcaba como unha das poucas posibilidade para *departirse* (o divorcio, por tanto) que se demostrase que o esposo tiña relacións sexuais con conxéneres: "Todavía si el marido es tal que yaze con los barones (...); porque los cristianos non deven sufrir tal pecado, mandamos que la muier pueda casar con otro si se quisiere." (Real Academia Española / Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en liña: Libro 3, Título VI, p. 64). É como se ecoase o "atal coita nunca viu cristão" (v. 12, [53]).

Nas Cantigas de Santa Maria só achamos nunha ocasión un uso político da homofobia,

que podería estar vinculado á revolta nobiliar ou mesmo a Estevan Fernandez de Castro.

É na composición CCXXXV, onde se nos narra, sen concretar moitos detalles, unha situación de conflitividade política, so o título xeral "[E]sta é como Santa Maria deu saude al Rey Don Affonso quando foi en Valadolide enfermo que foi juygado por morto" (Mettmann, 1988: 312). O que nos leva a descartar a posibilidade de que as referencias que se conteñen no texto sexan aos rebeldes de 1272 é que se nos transmite que o problema se saldou coa execución "daqueles que non querían moller", un axustizamento do cal non hai constancia para ese caso.

Por tanto, o máis plausíbel é que se refira á condena a morte, en 1277, do irmán do rei, o infante Fradique, e de Ximón Ruíz dos Cameiros, que era o xenro de Fradique. A *Crónica de Alfonso X* conta que ao infante o afogaron e ao outro nobre o queimaron vivo, porén ningún documento da altura explica as razóns de tan drástica decisión²¹². A *Crónica* só apunta que o monarca "sopo algunas cosas". Tras a execución, os bens dos Cameiros foron parar ao monarca, quen llos entregou ao seu fillo menor, Jaime de Castilla (González Crespo, 1982: 396).

Algúns historiadores, desde Kinkade (1992), baséanse na citada cantiga CCXXXV para pensar que "[q]uite probably the king had known for many years that either Fradique or Simón Ruiz or both of them were homosexuals and perhaps were engaged in a homosexual relationship with one another" (O'Callaghan, 1998: 149). Esta posibilidade para os condenar en tan só unha xornada non se contradí coa teoría de que o rei tivese informacións sobre un golpe de estado (González Jiménez, 2004: 212-213) por parte deses nobres e que botase man da sodomía para a execución sumaria.

Así din os versos:

Pois passou per muitas coitas e delas vos contarei:
Hũa vez dos ricos-omes que, segundo que eu sei,
se juraron contra ele todos que non fosse Rey,
send' os mais seus parentes, que divid' é natural. (...)

E demais, sen tod' aquesto, fazendo-lles muito ben,

²¹² Outro texto posterior, os *Anales del reinado de Alfonso X*, asevera que a execución do irmán foi meténdoo nunha "arca que estaba llena de fierros agudos e allí murió". Sexa como for, non o queimaron, con certeza polo parentesco real.

o que lle pouco graçian e non tñyan en ren;
mais conortou-o a Virgen dizendo: "Non dés poren
nulla cousa, ca seu feito destes é mui desleal. (...)

Mas eu o desfarei todo o que eles van ordir,
que aquilo que desexan nunca o possan conprir;
ca meu Fillo Jhesu-Christo sabor á de sse servir,
e d'oi mais mui ben te guarda de gran pecado mortal." (...)

Ca os mais dos ricos-omes se juraron, per com' eu
sei, por deitaren do reyno e que ficasse por seu,
que xo entre ssi partissen; mas de fazer lles foi greu,
ca Deus lo alçou na cima e eles baixou no val. (...)

E depois de muitos maes o sãou, grandes e greus,
que ouve pois en Castela, u quis o Fillo de Deus
que fillasse gran vingança daqueles que eran seus
ẽemigos e pois dele. E ben com' ard' estadal (...)

Ardeu a carne daqueles que non querian moller;
os outros pera o demo foron e, sse Deus quiser,
assi yrá tod' aquele que atal feito fezer,
e do mal que lles en venna, a mi mui pouco m' incal.
(Mettmann, 1988: 313-315)

A composición conclúe colocando na man da Virxe a responsabilidade dun castigo
exemplar, onde o lume do inferno está prefigurado polo lume da fogueira:

Tod'aquesto faz a Virgen, de certo creed' a mi[n],
pera dar-nos bõa vida aqui, e pois bõa fin;
e por ende a loemos que nos meta no jardin
de seu Fill' e que nos guarde do mui gran fog' yfernal.
(Mettmann, 1988: 316)

Descartamos, por tanto, a posíbel vinculación deste texto co ciclo de Don Fernando,
aínda que teña un importante elemento en común: o uso político da homofobia.
Reparemos en que, no legado trobadoresco profano, tan só as cantigas dirixidas contra
Fernan Diaz se farían eco dun dos episodios máis conflictivos e graves do reinado de
Afonso X. Aí, o albo destas críticas sería unicamente o máis alto representante da nobreza
galega.

Un último apuntamento que temos de realizar é que, no caso de ser certa a hipótese
que identifica Fernan Diaz e Fernand'Escalho, e a ambos co nobre desnaturado, o de
Castro sería un participante no espectáculo trobadórico: "Fernand'Escalho vi eu cantar

ben, / que poucos outros vi cantar melhor", aseveran os dous primeiros versos do texto [33]. Se fose así, sería máis unha proba da existencia na segunda metade do século XIII duns nobres galegos que participaban do espectáculo; porén, non chegaron os seus textos, polas razóns que foren. É certo que aí se nos di que cantaba, non que compuña, polo que o seu rango fica cando menos dubitativo.

Segundo a cantiga de Pero Garcia Burgales, a voz perdeuna porque "houve sabor de foder, e fodeu" (v. 6) e, despois, a través de calembures, insinúanos que con quen el tivera relacións fora cun mozo (v. 18), un escudeirón (v. 19) e que ademais quería telas cun grande infanzón (v. 22). Podería ser todo unha metáfora da mudanza de criterios políticos de Escalho, que tería unha voz ou outra segundo se mantivese puro ou se deitase con varios outros. Porén, esa perda das capacidades vocálicas por causa do sexo tamén aparece noutros textos, como na tençon xocosa (V 1009) entre Joan Perez d'Avoin e Joan Soarez Coelho, na cal din que un xograr perdeu a voz, mais non se di con quen se deitaba, polo que a cuestión da opción sexual non semella relevante.

7.3 Outros nobres satirizados: Don Estevan, Roi Garcia e Joan Fernandez

Doutro Don Estevan que así aparece consignado nos cancioneiros non coñecemos máis que o seu nome, polo que é moi difícil tentar identificalo. Os datos que hai sobre este nobre nas cantigas sitúano no reino de Portugal e dentro das correntes favorábeis a Afonso III, polo que é probábel que haxa que datar este ciclo cara ao final da guerra civil portuguesa de 1247 e que as sátiras que se lle dirixen, aínda que se tezan tamén con argumentos homófobos, non teñan estes como desencadeantes, senón como máis un elemento para a burla.

Tendo en conta isto, no Projeto Littera (Lopes / Ferreira et al., 2011-²¹³) sintetizan as hipóteses formuladas sobre a súa identidade, que serían tres: D. Estêvão Martins de Briteiros, primo de Rui Gomes de Briteiros, do cal non existe constancia de que casase ou tivese descendencia (Pizarro, 1997: 757); D. Estêvão Perez d'Avoin, irmán do trovador

²¹³En concreto, na ligazón, <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1512&pv=sim>> [Últ. consulta, 23/02/2017.]

Joan d'Avoin, outro personaxe de relevo na corte do Bolonhês; ou, con menos posibilidades por razóns cronolóxicas, o trobador Estevan Reimondo. Para Lapa, que segue a Carolina Michaëlis de Vasconcelos, trataríase de "Estêvão Anes, chanceler do rei D. Afonso III de Portugal, conhecido como homem de má vista, de mau génio e de grande ambição" (Lapa, 1998: 157), hipótese que descartou António Resende de Oliveira (2009: 236-240) por razóns cronolóxicas, punto en que coincidiu Graça Videira Lopes (2012: § 45).

As composicións que se lle dedican nos cancioneros, e que entran todas elas no noso corpus, son:

- "Don Estevã[o], en grand'entençon" [37], de Roi Queimado.
- "Don Marco, ve[j]i eu muito queixar" [38], de Roi Queimado.
- "Don Estevan, que Lhi non gradecesdes" [41], de Joan Soares Coelho.
- "Don Estevã[o] achei noutro dia" [48], de Airas Perez Vuitoron.
- "Don Estevã[o], eu eiri comi" [49*], de Airas Perez Vuitoron.
- "Don Estevã[o], tan de mal talan" [50], de Airas Perez Vuitoron.
- "Don Estevã[o] diz que desamor" [52*], de Airas Perez Vuitoron.

Desas sete, os equívocos homosexuais son especialmente claros nas cantigas [38], [48] e [50] e deveñen moi obscuros nas composicións [49*] e [52*]. A chave interpretativa no ciclo pasa a ser o uso dos verbos *veer* e *catar* cun sentido sexual. De aí procedería a hipérbole de o considerar cego, aspecto en que tamén semella que existe unha alusión a un castigo pola súa luxuria, como desenvolveremos no capítulo 12. Ademais, nalgúns destes textos somos advertidos de que vería máis de noite que de día ("ve[e]des quanto, pois me deito / e dormesco e dórmio ben a feito, / que assi veedes vó-lo açon", vv. 14-16 de [37]) ou de que renunciaría á vida diúrna de propósito (repárese no equívoco "sol non catades", v. 4 de [50]).

Como xa indicamos no momento da edición desta composición, non puidemos delimitar o que significa o termo *açon*, que semella un *hapax*. Comprender o seu significado é importante, pois este termo que vemos en masculino é o que "justifica as

actividades nocturnas de D. Estêvão (Rui Queimado alude, como todos os outros trovadores, à sua homossexualidade)" (Lopes, 2002: 448). Porén, até o momento non demos coa chave para o interpretar.

Don Estevan vincúlase na cantiga [38] con Don Marco, dando a entender que ambos tiñan unha relación de parella, mais que Don Marco non lle correspondía ou polo menos non o facía no nivel que del agardaba: "pero foi mui mal doent'aqui, / que vós nunca quisestes traballar / de o veer" (vv. 3-5). A cantiga di claramente que iso "nunca outr'home a seu amigo fez" (v. 9). Supomos que é outro nobre e intuimos que hai unha alusión política en todo isto, mais coa información que fornecen as cantigas e as outras fontes históricas que temos ao noso alcance seméllanos imposíbel determinala, do mesmo xeito que non podemos dilucidar cunhas mínimas certezas a identidade dos escarnidos.

Outra alusión claramente afectuosa de Don Estevan co seu suposto parceiro vese na cantiga [48], que relata unha dura pelexa con "aquele seu home" (v. 4), que significaría tanto 'aquele servente' como 'aquele amante'. É ademais moi interesante que unha parte deses versos están no estilo directo na voz do propio Don Estevan, o que supón un dos exiguos casos de enunciación en primeira persoa dun homosexual para falar de forma explícita dos seus sentimentos, mesmo que se faga cunha intención indubitabelmente burlesca:

"Quero-vos eu ora descubrir
com'este vilão migo vivia:
máis era eu seu ca era el meu,
e muit'andava máis en pos el eu
ca el pos mí, pero xi m'el queria"
(vv. 10-14)

No entanto, a súa condición cortesá vese especialmente degradada cando se alude a que non era capaz de "sair dun tojal" (v. 19), o que parece de novo un comentario implícito sobre as relacións sexuais que estaría a manter, suponse que como pasivo, pois por iso vería "de redo quant'é deante" (v. 21).

Pasando ao caso doutro nobre, a través de B legóusenos unha cantiga de Afonso

Meendez de Besteiros cuxas interpretacións teñen mudado ao longo do tempo debido aos fechados equívocos que nela se conteñen (fechados cando menos para nós, tantos séculos despois) e cunha dificultade que supuxo que "poucos editores ousaron traballar con esta sátira de escuro sentido" (González Martínez, 2012: 69). É a composición que ten por *incipit* "O arraiz de Roi Garcia" [69*]. Nela, a *equivocatio* desenvólvese a través da antítese, que nos cancioneiros aparece como *desseynoo / enlinhoo*.

A primeira interpretación que achamos desta composición vén da man de Carolina Michaëlis de Vasconcelos a comezos do século XX. Considera que o visado sería un "arraiz rebelde, mas que em breve voltou á razão, *alinhando* novamente" (Michaëlis de Vasconcellos, 1904: II, 561, n. 3; itálicas no orixinal), dándolle por tanto a *arraiz* un sentido militar, de capitán de navío, e que interpretaría como "Ruy Garcia, provavelmente de Paiva" (Michaëlis de Vasconcellos, 1904: II, 554). No entanto, a eminente filóloga recoñece que se trata dunha composición "difficil de interpretar" (Michaëlis de Vasconcellos, 1904: II, 554, n. 2).

Outro ilustre editor, Manuel Rodrigues Lapa, discrepou:

A leitura cuidadosa do texto não abona tal interpretação. Trata-se de um magnate, D. Rui Garcia, que teria relações homossexuais com um seu capitão: quando vivia com ele, *dessejava-o*, isto é, tirava-lhe a gordura; quando se ausentava, o arraiz tornava a engordar, *ensejava*. (Lapa, 1998: 58; itálicas no orixinal)

A pesar de disentir da investigadora luso-alemá, a conclusión de Lapa baseábase nas pesquisas dela mesma: a demorada análise que realizou sobre o verbo *desseinar* (Michaëlis de Vasconcelos, 1910: 376-389), unha análise na cal, no entanto, non citaba a cantiga de Afonso Meendez de Besteiros. Segundo isto, ese vocábulo viría da arte da falcoaría, onde se conseguiría enmagrecer as aves de caza paseándoas á noite, mais tamén tería un matiz figurado de 'amansar temperamentos'. Xa que o verbo da primeira parte do refrán era *desseinar*, o da segunda debería ser *enseinar*, porén no manuscrito líase con claridade *enlinhar*.

Na outra edición de conxunto da lírica escarniña, Graça Videira Lopes (2002: 115) recoñece de novo que se trata dunha "[c]antiga de interpretação muito difícil, tanto

quanto é difícil a fixação do seu texto". En liñas xerais, fornécese da mesma interpretación que ofreceu Lapa: "A composición alude, ao que tudo indica, às relacións homossexuais que este Rui Garcia mantería con un seu arrais. Mas moitos dos aspectos concretos da sátira escapam-nos" (Lopes, 2002: 115). Como argumento contextual, indícase que Rui Garcia de Paiva "tería casado tarde, o que, a ser verdade, podería confirmar as alusións que parecen deprender-se da cantiga" (Lopes, 2002: 115).

António Resende de Oliveira (2002/2003: 285-295) adentrouse no seu contexto histórico. Confirmou a hipótese de Carolina Michaëlis de que se trataba de Roi Garcia de Paiva, conselleiro do rei portugués Afonso III. Nos versos podería, pois, manifestarse un problema político, relativo ás diferenzas entre o comportamento na corte e fóra dela. O escarnido morreu en 1276 e a súa viúva tivo que pagar moitas débedas por delitos diversos que se lle achacaban ao defunto.

António Resende de Oliveira tamén advertiu de que o termo *arraiz* que estaba no *incipit* se callar non tiña o significado que lle atribuíran anteriores edicións, pois o mesmo significante tamén podía ter a acepción de ' pano confeccionado na cidade de Arras'. Baseábase para iso nun estudo anterior de Joseph Piel. Como colofón, Oliveira (2002/2003: 294-295) propuxo que a sátira residiría ou na forma inaxeitada de vestir de Roi García ou na súa constitución física ou na súa avareza, mais non no tema sexual²¹⁴.

Déborah González Martínez (2012 e 2014) seguiu o novo indicio que ofrecera António Resende de Oliveira e arribou á conclusión de que, para entender o sentido do texto, o mellor era non manter xa as modificacións editoriais no refrán. Onde puña *desseynoo* non habería que incluírle ningún ditongo e onde se lía *enlinhoo*, nin ditongo nin modificalo como se aí puxese o verbo *enseinar*:

²¹⁴ Simone Marcenaro (2009: 177-179), con perspectiva de todas estas lecturas críticas anteriores, considera que o novo apuntamento de António Resende de Oliveira permite coñecer mellor o contexto histórico; porén, mantivo un tempo que se trataría dunha metáfora erótica a partir de termos sobre a alimentación, como era na explicación de Lapa. Tras facer un pequeno percurso pola fortuna desas imaxes noutros textos, observa que "[e]l hecho de que todas estas referencias a la metáfora 'alimentar' indiquen alusiones heterosexuales no impide la individuación de un ulterior plano de significado en el poema de Afonso Mendez, en el cual a la real indigencia a la que Rui Garcia obligaba a su pobre arrais tendrá que emparejarse otra carencia de clase erótico-homosexual" (Marcenaro, 2009: 179). No entanto, nunha publicación posterior, o mesmo crítico italiano chegou á conclusión de que, as informacións sobre o significado do tecido "eliminerebbe il supposto riferimento all'omosessualità di Roi Garcia" (Marcenaro, 2013: 111).

Desde a nosa perspectiva, a expresión "arraiz" ten o valor de 'tecido de luxo confeccionado na localidade francesa de Arras' e os verbos "desseinar" e "enlinhar" poderían interpretarse cun sentido próximo a 'lavar' e 'zurcir', respectivamente. (González Martínez, 2012: 70-71)

O Projeto Littera (Lopes / Machado et al., 2011-), tras facer un repaso por outras lecturas críticas, conclúe:

Seja como for, as circunstâncias em que Rui Garcia de Paiva *desseinava* ou *enlinhava* o seu *arraiz* são assaz nebulosas, não sendo mesmo impossível que a cantiga comportasse igualmente uma dimensão política cujo desenho exato nos escapa, mas que poderá eventualmente relacionar-se com as tensões ainda resultantes da guerra civil que levou o Bolonhês ao trono português. (Lopes / Machado et al., 2011-)²¹⁵

Son as mesmas conclusións a que chegamos nós. As referencias espaciais no texto (vv. 2, 9 e 19) e tamén a figuras políticas da corte portuguesa (vv. 12 e 14) parecen falar de momentos de convulsión política.

Pensamos que a súa lectura en termos homoeróticos debe descartarse por completo. De calquera xeito, a metáfora do xibón de Roi Garcia continúa na verdade sen se saber moi ben a que responde. Podería ser moi ben unha cuestión das aparencias no medio destas loitas polo poder, unha crítica puntual á cobiza dun home que non estaría á altura das regras de etiqueta da corte (Morán, 2001: 25) ou ter outros duplos sentidos que se nos escapan, que talvez nunca sexamos capaces de prender.

Por último, debemos facer referencia ao caso de Joan Fernandiz, satirizado nas cantigas [29], [65*] e [66*], alén doutras catro máis que figuran nos manuscritos, mais que non fan parte do noso corpus de referencia (B 1616 / V 1149, de Afons'Eanes do Coton; V1012 e V 1013 de Joan Soarez Coelho, e B 1370 / V 978 de Martin Soarez). En todas elas se volve sobre a idea de que é "mouro", razón que probabelmente influíu a Lapa para entender o texto [29] do seguinte xeito:

Diz a rubrica: "Esta outra cantiga fez d' escarnho a un que dizian Joan Fernándiz, e semelhava mouro, e jogavan-lh'ende". O escarnho, contudo, incide sobre prácticas homossexuais que João Fernandes manteria com outro mouro que tinha fugido para sua casa, e que ele mantinha contra o direito e a moral. (Lapa, 1998: 194)

A insinuación homosexual dese e a moi leve doutros textos semella que funciona para

²¹⁵ <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1593>> [últ. cons., 23/02/2017].

dirixir o equívoco cara ao propio pene do satirizado, que estaría circuncidado, ou iso se diría para o acusar de ser "mouro", no sentido relixioso de 'mahometano'.

Que o seu ciclo sexa importante dentro dos códices, con sete composicións, levou Graça Videira Lopes a valorar que non se estea ante unha brincadeira persoal sobre o seu aspecto físico, pois "as chacotas a figuras da corte raramente são inocentes" (Lopes, 2012: § 47). Unha das cantigas que non fan parte do noso corpus ("Joan Fernandez, o mund' é torvado", V 1013) sitúase nun contexto que se podería datar na cruzada de 1241-1242, que son os anos previos á guerra civil portuguesa que levaron ao derrocamento de Sancho II. Porén, carecemos de máis datos fiábeis, moito menos que teñan a ver coa posíbel, e sempre moi indirecta, alusión á homosexualidade nas invectivas contra el.

8. Os varóns pasivos

Xa dixemos varias veces ao longo desta disertación que o sexo, aínda que ten algo de inmutábel e de estrutural no ser humano, tamén ten elementos que se modulan no tempo e no espazo. A idea da sodomía e, despois, da homosexualidade supuxeron unha ruptura en especial coa consideración antiga de que o único elemento que merecía burla / vergoña era o que asumía un rol pasivo. Coa sodomía medieval e moderna e a homosexualidade contemporánea pasouse a englobar tamén os activos na desconsideración social. Así, sería imposíbel que se dese xa un episodio como este:

Um cavaleiro romano, acusado de falta de virilidade, contra-atacou respondendo ao seu adversário que o fillo deste podería testemunhar se ele era ou não homem. (...) Nada mais estranho à nossa concepção da sexualidade que defender a masculinidade argumentando que se mantiveram relações sexuais com um parceiro do sexo masculino. (Mora, 2014: 5)

Do mesmo xeito que podemos encontrar fenómenos como a homosexualidade, o efeminamento masculino e o travestismo en todas as culturas e épocas, tamén é certo que son elementos que non están relacionados entre si na súa xénese, nin a nivel psíquico e persoal (Freud, 2009) nin a nivel sociohistórico e colectivo (Mira, 1999). Semella, máis ben, que a súa vinculación ou desvinculación se debe a aspectos puramente conxunturais. Sen irmos nada atrás no tempo, hoxe tanto se pode concluír que é un significante de homosexualidade un rapaz amaneirado con roupaxes andróxinas como un home hipervirilizado que vista de coiro. A tese e a antítese. Polo medio, todo un amplo leque, con significantes e significados en diferentes combinacións.

Por exemplo, a homosexualidade e o travestismo son nocións que se viron asociadas con moita forza nos séculos XIX e XX, de acordo coa idea da "inversión": se alguén desexa unha persoa do seu mesmo sexo é que quere pertencer ao outro sexo. Porén, "posiblemente, la mayoría de los travestidos se han identificado como 'heterosexuales' y no ven una conexión necesaria entre el rol sexual manifestado en la vestimenta y la orientación sexual o el deseo" (Mira, 1999: 704). Sabemos tamén que o emperador Nero obrigaba o seu amante Esporo a que se vestise de muller, mais facía isto para que ficase

claro ante todo o mundo que el era o activo na relación (Mora, 2014).

Tamén os trazos de efeminamento non son entendidos sempre do mesmo xeito: "La identificación entre afeminamiento y homosexualidad no ha sido una constante a lo largo de la historia" (Mira, 1999: 49), e por exemplo na Inglaterra do século XVII considerábase que "la imagen del caballero de modales afeminados y vestido a la última moda se asociaba al seductor heterosexual" (Mira, 1999: 149). Ademais, ao longo do proceso desta tese vimos en ocasións como se traducía calquera signo ou significante vinculado con *efeminar* con 'homosexualidade', do mesmo xeito que xa citamos páxinas atrás que existía esa confusión con termos que designaban 'abuso de menores'.

O que si resulta de grande interese é observar que, mentres que o prexuízo homófobo é datábel historicamente no Occidente a partir do século XI, os preconceptos contra a pasividade como rol sexual vencéllanse coa negativización ou desconsideración das mulleres, cunha tradición moitísimo máis profunda na Historia:

As always, women are harder to find out about; in most periods, women's desires are almost impossible to discover. Because the record of desire has mostly not been left by women, or boys, or what the Romans called *cinaedi* (sexually passive and/or effeminate men), it is a rarity in history for adult males to be the ones described in love poetry (...). Likewise, statements of the pleasures of being penetrated are not common. (Richlin, 2013: 301-302)

Así, nun estudo sobre a percepción que se ten desde o centro de Europa das relacións homosexuais masculinas de América, África e Asia, advertíase da diversidade de concepcións do feito de dous homes se relacionaren sexoafectivamente, mais que o prexuízo moitas veces só existía para quen se dispuxese como pasivo:

Static notions of (male) 'homosexuality identity', largely a western creation, do not correspond to the cross-cultural realities of 'bisexual' practice and role-defined sexual identities during the era surveyed in this study [1750-1918]. Often only the passive partner would be labelled and, eventually, stigmatized. (Bleys, 1996: 1)

Segundo este modelo, que é esencialmente masculino mais que tamén se ten aplicado ás mulleres, nunha relación sempre haberá

un individuo "activo" (que penetra) y otro "pasivo" (que es penetrado). Dichas identidades se presentan como fijas, y es naturalmente el individuo pasivo el que es tratado con oprobio; el activo

sigue sendo el macho y su acto equivale en algunos casos a una humillación. (...) Además, funciona como coartada para salvaguardar el concepto de masculinidad: es una manera de repicar e ir a misa, de canalizar el deseo homosexual sin dejar de ser *un hombre*, de fortalecer los aspectos más negativos de la ideología masculinista que contribuyen a preservar el poder de "lo masculino" sobre "lo femenino". (Mira, 1999: 46; itálicas no orixinal)

Do mesmo xeito, mais xusto á inversa, nos pareslésbicos a que mantería a súa situación social salvagardada sería a pasiva, mentres que a activa sería a penada por subverter as regras e querer ser o que non era.

8.1 A afronta da pasividade

Se nos detivermos nos textos veremos que moitas veces o que a crítica literaria pode sintetizar como "sátiras contra a homosexualidade" non son na verdade invectivas polo feito de se relacionaren dous homes ou dúas mulleres, senón a matices concretos dese relacionamento, como o exceso luxurioso ou, en especial, o feito de que un varón opte por ser pasivo nas súas prácticas sexuais, un elemento máis oprobioso aínda se ese home era unha figura prominente da comunidade.

Como nos lembran Karras e Murray (2010: 60), a pregunta medieval non sería "Does a persone desire a partner of the same sex or the opposite sex?", senón "Does a persone desire to be sexually active or sexually pasive?" A resposta tería moitas consecuencias sociais. Nesa concepción, "[e]very sex act was different for the two participants: One of them acted, and the other was acted upon" (Karras / Murray, 2010: 69).

A pasividade no sexo anal é a peor das posibilidades que se formulan e é a única práctica sexual que aparece claramente vinculada co que hoxe chamamos homosexualidade, pois a postura do home activo que penetra outro home tarda aínda en negativizarse, e nalgúns contextos mesmo se pode dicir que non tivo repercusións identitarias, senón que se consideraba como unha práctica puntual. Pola súa banda, a negativización do sexolésbico é por parte daquela muller que utiliza un instrumento fálico para penetrar a súa compañeira.

Cando falabamos no capítulo 4 da terminoloxía que vai aparecendo para determinar o maior delito-pecado de luxuria, citabamos o caso do *Fuero de Molina de Aragón*, do século XIII, onde entre as expresións prohibidas se sinalaba "Hombre de sodomítico, que quiere decir herege" (cit. in Carrasco Manchado, 2008: 129). É bo de ver que, nese caso concreto, o insulto cotián de maior ofensa non sería "sodomítico", senón "hombre de sodomítico", que é tanto como dicir que pertence a outro varón, que é pasivo.

A pasividade / actividade no noso corpus de estudo márcase de forma clara, mesmo que sexa a través da *equivocatio*, a través dos seguintes xeitos:

1. Os alcumes creados para o satirizado, relativos á súa pasividade (*Bernal Fendudo* [45] e *Fernan Furado* [4]; se callar, tamén en *Picandon* [43]), ou outras referencias lingüísticas do mesmo estilo (os topónimos *Belfurado* e —quizais— *Rocamador* en [1]). O home sodomita é o home pasivo, reducido a un orificio, que se recorta do seu corpo non só como un gozo impropio, senón como o que así pasa a ser identificado ante o mundo, até o punto de ser rebautizado por iso en versos. Xa non como creación, senón como *interpretatio nominis*, procédese do mesmo xeito en dous textos contra o Jograr Saco [15 e 16]. Con menos certezas, pode haber ese uso en *Escalho* [32, 33, 44 e 75] que non sabemos se é un alcume preexistente ou inventado. Aínda no campo da onomástica, recréase desde o humor a denominación do cargo *Adeantado*.

2. Xogos equívocos con preposicións (*sobre* en [35] e [70], *su* en [70], *so* en [47] etc.) ou adverbios de lugar (*atras*, *adeante*, *derredo...* en [54], *alhur* en [45], *detras / deante* en [70] etc.). É interesante o feito de que nos adverbios de lugar non sempre teñen o mesmo sentido. P. ex., na cantiga [48] *andar deante* ou *meter deante* significa 'ser pasivo', do mesmo xeito que na [45] *deante colpar*; porén, na maioría das outras composicións significa 'ser activo' (p. ex., [54]).

3. Outras expresións que, aínda que pretenden ser equívocas, na verdade son máis ben inequívocas, do tipo: *de quanto vo-lo vosso home al mete* (v. 16, [47]), *feriu-o mui mal dun gran baston* (v. 6, [48]), *se quer ora meter ermitão* (v. 4, [83]) etc.

Hai algún caso puntual en que quizais se bote man da *equivocatio* para referir ao sexo

oral ou á masturbación, mais ningún ao sexo interfemoral. En xeral, as prácticas sexuais orais case non aparecen no conxunto dos textos de toda a Europa medieval, como constataron Ruth Mazo Karras e Jacqueline Murray (2010: 71). O exemplo máis claro do noso trobadorismo é "Don Beeito, home duro" (B 1464 / V 1074) de Joan Airas de Santiago, onde se fai burla dun home por llo practicar a unha muller.

Nas relacións intermasculinas encontramos algúns indicios de sexo oral na cantiga [45], polas imaxes que se convocan dun home penetrado "de todas partes" (v. 20); na cantiga [55], pola alusión de que a pelexa sexual deixará a Correola "con o rostro britado" (v. 21); na composición [70], como unha interpretación posíbel da metáfora sexual dos vv. 20-21. Na parte lésbica do corpus só hai un equívoco posíbel, porén nada claro, que é a segunda parte do refrán da cantiga [73]: "de cono com'eu" > 'de cono comeu'²¹⁶.

A que si ten unha grande importancia nos códices escarniños é a pasividade masculina. Está tan negativizada que a menor referencia ao cu ou ás nádegas dun home nunha composición fai que axiña apareza tamén o fantasma global da sodomía. Vese moi ben nun diminuto ciclo que inicia Pero d'Armea. Na súa cantiga "Donzela, quen quer entenderia" (B 1602 / V 1134) rebaixa a beleza dunha dama até concluír que se ao traseiro do compositor lle puxesen orellas e sobrancellas sería tan lindo coma ela. Eses versos teñen continuación en Pero d'Ambroa, que retoma directamente o tema: "Pero d'Armea, quando composestes / o vosso cuu, que tan ben parescesse" [75, vv. 1-2]. Dille o tocaio que estiveron moi ben os enfeites que lle aplicou, mais que lle faltan os "narizes, que lhi non posestes" (v. 7). O motivo do riso estaría, pois, en que tamén debería pór un obxecto que o penetrase... Ou, se seguirmos co equívoco até o final, que fose penetrado por un home, talvez como reprimenda por non gustar da muller que insultou, mais se callar tan só polo divertimento de propor esa ofensa.

O feito de que un varón describa e louve o cu doutro conxénere ten claras connotacións homoeróticas, por moi ironicamente que se formulen: "vosso cuu, que tan ben parescesse", v. 2; "bel cuu" v. 11; "cuu, que é tan ben barvado", v. 16; "cuu ben

²¹⁶ Na literatura provenzal, só temos coñecemento de alusións (interpretábeis, por tanto, e non inequívocas) ao sexo oral intermasculino nunha cantiga de Marcabré (Gaunt, 1989: 59).

arrufado", v. 18. Porén, como xa vimos, non fica aí, a composición vai para alén diso nas seguintes cobras.

Xa a segunda estrofa entra de cheo no terreo da homosexualidade cos consellos que lle ofrece. Repárese no equívoco que se pon en xogo, de que un home busque un traseiro masculino tan bonito, tanto no sentido de que o queira para o seu corpo como no de que desexe o doutro para gozar sexualmente nel:

E, Don Pedro, pōede-lh'os narizes,
ca vos conselh'eu o melhor que poss[o];
e mat[a]rei ũu par de perdizes,
que atan bel cuu com'é esse vosso,
aínda que o home queira buscar,
que o non possan en toda a terra achar
de San Fagundo ata San Felizes.

A *equivocatio* faise xa totalmente clara na derradeira cobra, en que se advirte a través da aparición dunha nova figura de que, se o de Armea non tapa o seu fermoso traseiro, acabará sendo penetrado. Ese novo personaxe non é outro senón Fernand'Escalho, sobre quen nos detivemos no capítulo 7:

E, Don Pedro, os beiços lh'er pōede
a esse cuu, que é tan ben barvado,
e o granhon ben feito lhi fazede
e faredes o cuu ben arrufado;
e punhade logo de o encobrir,
ca, se vejo Don Fernand'Escalho vi[i]r,
sodes solteiro, e seredes casado.

Curiosamente, hai dúas ocasións en que sae satirizado Fernando Escalho claramente como activo e nas dúas son composicións en que non aparece como protagonista, senón como referencia indirecta sobre o castigo enorme que suporía a penetración anal. A outra é a [44] do noso corpus, que ten por última estrofa:

Fernand'Escalho me pique
se eu por Sevilh'Anrique
d'amores hei mal. (vv. 10-12)

Concordamos con Arivaldo Sacramento de Souza en que non se pode dicir que a unidade lexical *cuu* posúa "traços semânticos que sejam responsáveis pela significação da sacralização do ânus masculino como garantia de preservação da masculinidade" (Souza,

2008: 67-68). Porén, é bastante indicativo que só haxa dúas cantigas profanas onde apareza este significante sen ter referencias homosexuais. A primeira, a que deu orixe á réplica de Pero d'Ambroa e que polo tanto foi derivando cara a ese tema; a segunda, a misóxina "Marinha, ende folegares" (B 1617 / V 1150).

Un texto en que aparece este substantivo de xeito reiterado é en "Pero Fernandiz, home de barnage" [39], de Gonçalo Eanes do Vinhal. O satirizado²¹⁷ non quere pagarlle a peaxe aos porteiros do Gaston de Bear e ameaza entón, primeiro, en pagar "peage de cuu" (vv. 7 e 14) e, por último, en ofrecer que lle "bevan a peage que lhis el dará" (v. 21). Este verso derradeiro fixo que a editora Antonia Víñez (2004: 203) explicase unicamente unha posíbel lectura nun sentido escatolóxico. Porén, hai máis elementos que se poñen en xogo para a comprensión homosexual desta cantiga, como o a aparición dun *muu* no segundo verso (cfr. capítulo 9 desta disertación). Pola nosa banda, concordamos co dito pola editora Graça Videira Lopes:

Sátira que Gonçalo Eanes do Vinhal dirige a um dos seus homens de armas, peão ou cavaleiro com pretensões a fidalgo, cuja fanfarronice e pretensa virilidade o leva a jurar que recusará pagar qualquer portagem nas terras do poderoso conde navarro Gastão de Béarn. A cantiga insinua que os insultos, de cariz homossexual, que este Pero Fernándiz dirige aos cobradores de dita portagem, deverão ser tomados à letra, a pretensa virilidade não passando, pois, de um disfarce. (Lopes, 2002: 171)

Así, os vituperios escatolóxicos en realidade serían unha forma de o presentar como homosexual e, sobre todo, o máis importante, como pasivo. A virilidade que non estaría en cuestión sería a dos porteiros, aínda que está a vista de ollos que penetrar un home sexa un acto homosexual, sodomita.

O uso do verbo *quebrar* no verso 15 desta cantiga, xunto co termo *ardura* ('excitación', como desenvolveremos no capítulo 12), xoga ao mesmo sentido. No relativo ao verso 21 ("bevan a peagen que lhis el dará"), é evidente que a lectura é tamén múltipla. Á parte dun inocente sentido de que lles ofrecerá viño (e que nestas alturas da composición xa non sería nin verosímil), a bebida que lles brinda poden ser tanto ouriños

²¹⁷ Sobre o que non coñecemos absolutamente nada e que non aparece en ningunha outra composición (cfr, Víñez, 2004: 198).

como seme ou, nunha imaxe aínda máis grotesca e denigrante, o resultado escatolóxico da violación anal.

Fronte a presentacións tan obscenas, chama a atención que no v. 12 se nos relate que o tal Pero Fernandiz acabará pagando deixándose penetrar porque é un "home de gran corazón". É, sen dúbidas, unha composición feita de fortes contrastes para gañar a hilaridade.

Outra referencia que encontramos á pasividade homosexual masculina é a través da designación do propio orificio anal, normalmente co termo *olho*, que ás veces se presenta sen máis ambigüidades ("olho do cuu", vv. 4, 7, 11 e 14 de [4]) e outras veces a través de equívocos varios. Unha das máis sutís é a cantiga [12], na cal se critica que Rui Gonçalves trobase contra Joan Eanes sen equívocos, de tal xeito que todos eses males se puidesen contemplar: "o mal que a olho parece" (v. 7), "mal dizer que a seu olho vir / que pode log'acertar con seu dedo" (v. 13). Tendo en conta o explicado até o de agora, xa se entende o duplo sentido procaz, que alcanza máis ao tal Joan Eanes que a Rui Gonçalves. Obsérvense ademais as implicacións de penetración co dedo de que fala o v. 13.

O significante *olho*, sen perder os seus sentidos corporais, multiplica as súas acepcións con variado léxico das pedras preciosas na cantiga [31]: *olho de boi* (v. 20)²¹⁸ e *olho de cabra* (v. 22). Polo seu uso no texto, vese que pode ser metáfora do ano (v. 7, quizais o 12) ou, máis estrañamente, do pene (vv. 14, 17, 20, 22, 24 e, talvez, o 12). Os semas de /pedra/ e /dureza/ son os que fan que gañe ese sentido²¹⁹.

Ese *olho* aparece tamén de forma implícita na cantiga [40], de Joan Soares Coelho, cuxo último verso di que o satirizado Don Estevan "vee de redo quant' é deante" (v. 21), o cal nos revela que todas as estrofas anteriores non estaban a falar só dos seus problemas de visión, senón de algo máis. Por iso, cando na composición [41], que lle dirixe o mesmo

²¹⁸ Cfr. a probábel pervivencia do termo no brasileiro en Meirinee, 2015. As definicións que ofrece Xosé Bieito Arias Freixedo (1993: 68) son, para *olho de boi*, "pedra preciosa variante do zafiro" e, para *olho de cabra*, "carbúnculo, pedra preciosa". No Projeto Littera, indícase para o *olho de boi*: "pedra semi preciosa, irisada em tons pretos e avermelhados" (Lopes / Machado et al., 2011-; consulta 12/02/2017 en <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1406>>, actualizado a 02/03/2016).

²¹⁹ Para alén diso, Carlos Paulo Martínez Pereiro (1996:170, n. 70) sinala que, na altura, os turcos denominaban popularmente o membro viril como "peixe dun ollo só".

trobador, se lle increpa "os que vos veen, que vós non veedes?" (v. 4), pode ser que haxa tamén un xogo lingüístico coa súa posición no sexo, que en calquera caso non fica totalmente claro (cfr. vv. 6-7 e 8-11). Nese poema termina por falarse da súa necesidade de ir sempre acompañado dun home (v. 21), que de novo é un equívoco, no cal son varios os sentidos posíbeis, sen se contradiciren os uns cos outros:

Este *home* que o trovador lle aconselha a não afastar de si, será uma alusão equívoca à homossexualidade de D. Estêvão, baseada, numa primeira leitura, não só no facto de uma personagem importante como ele dever andar acompanhada por um subalterno, mas certamente também na necessidade de um "cegueta" ter um guia. (Lopes, 2002: 244)

O *olho* figura tamén, mais nun equívoco que se nos presenta en latín, no último verso da fiinda da cantiga [83]: "*Beati Oculi* será chamado" no caso de se manter "en tal castidade" (v. 29), que non é calquera castidade, senón a castidade exclusiva das mulleres. Se o considerarmos plural, a tradución pode ser 'ollos afortunados', inocentemente pola súa coñecida pureza e, maliciosamente, porque sempre estaría a ollar con luxuria (a cantiga dinos "cata, falagueir'e loução", v. 14). No caso de o entendermos como un xenitivo singular, a tradución sería 'o bendito do ollo' ou 'o do ollo feliz', que pensamos que non precisa de máis explicacións sobre a súa significación sexual.

Outro caso no cal as referencias ao traseiro desbordan o espazo da burla contra un home é nas cantigas [15] e [16] que Fernan Paez de Tamalhancos dirixe contra o Jograr Saco. Críticao por non facer boa música e di que o seu nome lle vén moi acaído: deberían chamalo "saco e non jogar" (refrán da [15]). Mais o que parecía unha crítica só sobre a falta de talento ou, como moito, a forma física, acaba derivando cara a outro lugar, unha vez que na composición [15] as estrofas 3 e 4 xa pasan a estar protagonizadas polos seus "nadigões" (en posición de dobre perfecto) e mesmo se presenta a imaxe de alguén que se lle coloca detrás mentres está espido (vv. 14-15). O *saco* tamén era o 'traseiro', como na expresión popular viva actualmente "dar polo saco" (Martínez Pereiro, 1999: 150).

A cantiga [16] contra o mesmo Jograr Saco é máis obscena. Aínda que Fernan Paez de Tamalhancos continúa coa crítica á incapacidade xograresca, agora dille tamén que "tu per saco medes" (vv. 6 e 12), co cal se refire ao 'saco sen fondo' que sería tanto á hora de

reclamar pagamento como á hora de conseguir saciar o seu apetito sexual. É probábel que o v. 3, "sen pan t'irás d'aqui" teña tamén unha alusión fálica.

Os *nadigões* volven aparecer, "asociado a outros termos claros de carácter sexual" (Martínez Pereiro, 1999: 151) no ciclo dos *zevrões* que asina Lopo Lias. Son as dúas únicas ocasións en que aparece o termo no noso cancionero e, de novo, vemos que a mínima alusión ao traseiro dun home xa deriva cara á sexualidade intermasculina.

Igual que na Antigüidade, non é admisíbel que un dirixente social manteña unha posición pasiva no sexo. Esa é a idea fundamental doutra cantiga "Don Fernando, vejo-vos andar ledos" [54], de Airas Perez Vuitoron. Nela escarnécese a Fernan Diaz, disque para o alentar a que pase a ser activo, unha vez que mudou a súa posición na pirámide social por ser nomeado Adiantado do Rei.

Só de forma implícita se pode imaxinar que o que se insta é a ser activo con mulleres. O grave aquí non é o xénero do obxecto de desexo (home / muller), senón a posición na práctica erótica (activo / pasivo), identificada sobre todo a través das indicacións de posición e do xogo co nome do cargo que pasa a ocupar²²⁰. Así, a posición de activo iría totalmente vinculada coa alta posición nobiliar que se lle outorga ("deantaça", v. 2; "Adeantado", v. 3 e 14): "ir adeant'" (v. 6), "adeant'ide" (v. 14) e "punhad'agora d'ir adeante" (v. 21). A pasividade sería por oposición: "fostes sempr'a derredo" (v. 7), "lev'atras vosso pecado" (v. 11) e "sempre d'ir atras" (v. 20). Non é admisíbel a pasividade nunha posición de "tal poder" (v. 12), dese "logar" (v. 16) na sociedade.

É diferente como se nos presenta a cantiga [11], escrita por Estevan da Guarda, privado de Don Denis, un trovador que elaborou unha serie de composicións ambientadas nos tribunais de xustiza. Nestes versos, o suxeito poético recibe ameazas dunha demanda xudicial por parte dun cabaleiro a quen "lhe apoinhan que era puto", como explica a rubrica. A voz lírica afirma entón que, como lle poña ese preito (a *eceiçon* sería unha alegación perante os tribunais) lle vai responder de xeito que sinta os seus efectos "até ao ponto do corpo onde era mais sensível", como eufemisticamente describe

²²⁰ Corrijo por tanto a expresión desafortunada que usei no libro *Amigos e sodomitas*: "Airas Perez Vuitoron lanza as súas frechas contra Fernán Díaz e as súas relacións sexuais con outros varóns" (Callón, 2011: 118). As frechas lánzaas indirectamente por iso, mais en realidade o albo é o rol pasivo.

Lapa (1998: 168).

Repasemos o contido do texto [11]:

I estrofa: Un cabaleiro (A) quérelle pór unha apelación xudicial ao suxeito poético (B), que será moi penosa para B. Ademais A advírtelle a B que, se lla puxer, o penetrará analmente.

II estrofa: B retrúcalle que esa apelación lle vai custar a A máis do que lle custou a B o seu mulo. Entón A volve coa idea de que, nese caso, penetrará a B.

III estrofa: B volve con que esa apelación vai facer que A fiquese espido. Entón A repite que colocará a B para o penetrar analmente.

É bo de ver:

a) Que o suxeito poético se recoñece desexado por quen o denuncia, pois o propósito da denuncia é velo sen roupa: "vos custe tanto que fiques nuu" (v. 15). A hipérbole sobre o custo do resultado xudicial, no contexto destes versos, está indiscutibelmente erotizada.

b) Que o suxeito poético, ao reiterar que o vai penetrar, estaría a cumprir o suposto desexo do *puto*, aínda que teña unha formulación ameazante e causante de vergoña polo feito de ser de coñecemento público.

c) O satirizado é o que pode ter a posición pasiva na cópula entre os dous homes. O activo non só non ten ningunha carga negativa, senón que é quen enuncia o texto e se fachendea da súa ameaza.

Este poema refórzanos na conclusión de que, nas prácticas sexuais entre dous homes, o degradado e malignizado é o pasivo, o que recibe a penetración anal, considérese esta posición no coito como algo fixo ou eventual nun home.

Tal situación diríxenos a comentar moi sucintamente a cantiga de Fernand'Esquio que ten o *incipit* "A un frade dizen escaralhado" (B 1604 / V 1136), a cal trata da fama de impotencia dun monxe, non obstante contradita polas súas desmedidas relacións con mulleres. O xogo entre os case homófonos –mais antónimos, en relación á erección– *escarallado* / *encarallado*, e o duplo sentido intencionado da construción *ser ben*

encarallado (vv. 13-14 e 20-21), ten a posíbel interpretación de que o citado freire merecería ser penetrado por *foder* el tanto. Encontrámonos novamente coa visión negativa, insultante, da persoa penetrada e, nomeadamente, do home penetrado. Repárese, para iso, no sentido dos últimos versos das estrofas, en especial a segunda e a terceira:

A un frade dizen escaralhado,
e faz pecado quen lho vai dizer,
ca, pois el sabe arrear de foder,
cuid'eu que gai é de piss'arreatado;
e pois emprenha estas con que jaz
e faze filhos e filhas assaz,
ante lhe dig'eu ben encaralhado.

Escaralhado nunca eu diria,
mais que traje ante caralho ou veite,
ao que tantas molheres de leite
ten, ca lhe pariron tres en un dia,
e outras muitas prenhadas que ten;
e atal frade cuid'eu que mui ben
encaralhado por esto seria.

Escaralhado non pode seer
o que tantas filhas fez en Marinha
e que ten ora outra pastorinha
prenhe, que ora quer encaecer,
e outras muitas molheres que fode;
e atal frade ben cuid'eu que pode
encaralhado por esto seer²²¹.

Continuemos no noso percurso sobre as significación nos cancioneros da pasividade sexual. Antes vimos o uso de *Furado* en xogos de *interpretatio nominis*. É rechamante, nese sentido, que ese vocábulo só apareza nunha composición profana no seu sentido recto ("Sedia-xi don Bepelho en ãa sa maison", B 1470 / V 1080); nas outras dúas, faino cunha acepción obscena. Esas composicións son: a xa citada de Fernan Furado [4] e a tamén referida "Don Beeito, home duro" (B 1464 / V 1074), de Joan Airas de Santiago, onde ese termo é unha forma figurada de chamar a vaxina. Nese mesmo cantar, úsase outra palabra da familia léxica a que tamén pertence *Fendudo* [45]: *fendedura*. De novo é unha alusión bastante clara á vulva. Reparemos no texto (cfr. Ferreiro, 2014: 511-527):

²²¹ Sobre a forma *gai* do verso 4 e a forma *veite* do verso 9, véxase Ferreiro (2012b: 322).

Don Beeito, home duro,
foi beijar pelo oscuro
a mia senhor.

Hom'é, hom'aventurado:
foi beijar pelo furado
a mia senhor.

Vedes que gran desventura:
beijou pela fendedura
a mia senhor.

Vedes que moi grand'abeto:
foi beijar pelo bureco
a mia senhor.

É moi importante que se recorra á mesma idea de 'orificio' para describir o gozo dunha muller e dun home pasivo, que sería tamén o lugar de gozo para o activo: o *furado / Furado, a fendedura...* Aínda entra tamén aquí en xogo o posíbel uso equívoco do topónimo Belfurado en "Pero non fui a Ultramar" [1], de Martin Soarez, que foi un dos elementos que fixeron que Carlos Paulo Martínez Pereiro (1999: 160-167) propuxese unha relectura xeral desta cantiga²²².

O outro cantar en que a pasividade é significada co alcume de Furado [4] permítenos tamén interpretar equivocadamente que o suxeito poético que a enuncia estaba na procura dun home para se satisfacer, mesmo pagando por iso: "*Comprar quer'eu, Fernan Furado, muu*" (v. 1, *itálica nosa*). Sobre a cuestión da prostitución nesta cantiga voltaremos no capítulo 11. O que agora queremos salienta é o feito de que non hai problema en que, nunha das lecturas da mesma, se entenda que é un home o que busca outro home para ter relacións sexuais e que, se o rexeita, é porque ten unha doenza de transmisión sexual. O único escarnido, de novo, e en alto grao, é o pasivo, non aquel que explicita que busca outro home. O luxurioso e excesivo é quen quere ser penetrado. Así o observamos nas imaxes "*é caçurro, e vejo que rabeja*" (v. 12), que demostran un modo provocador de se ofrecer teimosamente para o sexo, "*pois andaba literalmente 'dándolle ao rabo'*" (Arias

²²² Simone Marcenaro (2010: 176) pon en dúbida esa interpretación baseándose na existencia verdadeira do topónimo e en que non hai outras sátiras claras contra Sueir'Eanes por ese motivo (de feito, a composición [80*] situámola entre as dubidasas). Porén, contextualmente hai máis xogos nese texto, como citamos na súa edición instrumental no Apéndice e indicaremos ao longo desta disertación.

Freixedo, 1993: 50).

Todas as referencias que nos nosos cancioneiros se fan ao traseiro dun home son indicios de pasividade. Esa é a chave interpretativa sobre a "sela canterlada" [21, 22, 24] ou "sela reingeliosa" [22] do ciclo sobre o zevrões, como veremos no capítulo 9, en que nos debruzaremos de forma especial sobre as metáforas a través das animalizacións.

Unha imaxe sobre a pasividade que fuxiu da perspicacia editorial de Manuel Rodrigues Lapa e de Graça Videira Lopes foi o verso 14 da cantiga [37], na cal Roi Queimado fala dos desamores entre Don Marco e Don Estevan. No *sensus literalis*, dísenos que Don Estevan está triste porque convaleceu "mal doente" (v. 3) mais Don Marco non quixo "traballar / de o veer" (vv. 4-5). Ese "desden" (v. 8) que "nunca outr'home a seu amigo fez" (v. 9) terá unha vinganza: se Don Estevan souber que Don Marcos estiver doente o que fará é "vos dar en pelo vas'a beber" (v. 14).

Como desenvolvemos na edición da composición no Apéndice, un dos significados eróticos que se rexistra xa en latín para *vas* é o de 'orificio para penetrar' (Adams, 1982: 88) e a mesma expresión *dar por vaso* rexístrase abondosamente na documentación inquisitorial en castelán e en portugués para casos de sodomía masculina (Mott, 2010; Rodríguez, 2014; Riera i Sans, 2014). Descartamos, por tanto, a acepción escatolóxica que lle ofreceron Lapa (1998: 264) e Lopes (2002: 450) para explicar esa *equivocatio*.

De todas as analizadas, a composición onde fica máis clara a distinción entre activos e pasivos é "Eu digo mal, com'home fadimalho" [78], de Pero da Ponte, onde o suxeito poético, que se identifica como un home que practica sexo (potencialmente) reprodutivo, "home fadimalho" (v. 1), vai trobar con toda a forza contra "daquestes fodidos" (v. 2), mais tamén dos "seus maridos" (v. 3). Aínda que nun comezo se presenta con nitidez a diferenciación entre *fodidos*, 'pasivos', e *maridos*, 'activos', despois imaxínase unha situación en que cabe a reciprocidade: "daquestes putos que s'andan fodendo" (v. 9).

Esta formulación de versatilidade nos roles non é única na Idade Media ibérica. Uns versos das *Coplas del provincial* satirizan o ascenso social como favores sexuais durante o reinado do castelán Henrique IV:

Á Fr. Conde sin Condado,
 Condestable sin provecho:
 ¿A cómo vale el derecho
 De ser villano probado?

A oder y ser odido,
 Y poder bien fornicar;
 Y aunque me sea sabido,
 No me pueden castigar.
 (Palencia, en liña)

Igual que no texto de Pero da Ponte, vemos que aí se satiriza un home polos seus excesos no sexo, que o levarían tanto a ser activo como pasivo, mais sen marcar un ou outro rol como algo fixo.

Voltando ao noso corpus, pódese interpretar tamén como unha representación da versatilidade a cantiga [31], atribuída a Pero Garcia Burgales. Como afirmou Arias Freixedo (1993: 69) a respecto desta composición, "[t]odo é susceptible dunha dobre interpretación obscena, e utilizando esta clave todo se volve extremadamente claro". Segundo a exexese que propón, Fernan Diaz iría con vontade de ser activo, mais acabaría tendo que mudar o seu rol para pasivo (3ª estrofa).

Noutros casos, a satirización céntrase no activo, mais aí é por unha razón: porque os versos o presentan como un perigo público, porque hai varóns que poderían ser violados. Iso parece claro na cantiga [70], onde se satiriza de novo a Fernan Diaz, pois el quería mandar sobre un territorio onde "as gentes" (v. 12), pola súa "natura" (v. 13), "non querran i su vós guarecer" (v. 14).

8.2 As dúbidas sobre o efeminamento

Páxinas atrás falamos da cantiga "Fernand'Escalho vi eu cantar ben" [33], de Pero Garcia Burgales, que nos achegaba información sobre as voces que estarían peor ou mellor valoradas no espectáculo trobadoresco. Un elemento importante desta composición é que se di que a "voz de cabeza" (v. 12) era a que se avaliaba como "boa" (v. 4, v. 11 etc.). Tense considerado así "voz de cabeza" en termos negativizados de voz

efeminada, propia do horizonte de expectativas contemporáneo, pois está nunha sátira homófoba (cfr. Arias Freixedo, 1993: 59). Mais o certo é que na cantiga non se fala dese efeminamento como un trazo dos gustos polos homes de Fernand'Escalho, senón xustamente como algo que ficou no pasado e que perdeu polas súas prácticas sexuais. Agora, o seu pecado causou que a súa voz sexa máis grave; lembremos: "enrouqueceu" (v. 13). Por tanto, o único que nos confirma a composición a ese respecto é que as súas prácticas sexuais tamén produciron unha mudanza nas súas capacidades vocais²²³. Por tanto, non encontramos aqueles elementos que satirizaban Marcial ou Xuvenal de trazos femininos en homes adultos e que, porén, estaban considerados de gran valor estético ou erótico en adolescentes (Woods, 1998: 45-46).

Tampouco existen trazos de efeminamento en comparacións que se realizan sobre o vestiario. Mesmo cando Afonso X di²²⁴ que uns homes lle lembran a "mulheres prenhadas" polas novas modas que levan, faino para pór en evidencia que vestíndose desa maneira non lles vai ir mellor para cortexar as "sas senhores". Así se expresa nas dúas primeiras estrofas:

De grado queria ora saber
destes que tragen saias encordadas,
en que s'apertan mui poucas vegadas,
se o fazen polos ventres mostrar,
porque se devan deles a pagar
sas senhores, que non teen pagadas.

Ai Deus! Se me quisess'alguen dizer
porque tragen estas cintas sirgadas
muit'anchas, come mulheres prenhadas:
se cuidan eles per i gaanhar
ben das con que nunca saben falar,
ergo nas terras se son ben lavradas.

Outro caso en que se analizou efeminamento comportamental foi na composición "Comprar quer'eu, Fernan Furado, muu" [4]. No verso 12 dese texto dise, en relación ao animal que é metáfora clara do propio Fernan Furado: "e vejo que rabeja". Ante iso, Giulia Lanciani (1988: 167) interpretou que se refería "metaforicamente ó xeito de andar do

²²³ Só nos atrevemos a pór en nota de rodapé a hipótese de que sexa unha alusión velada ao sexo oral. Na composición, que non é recatada á hora de acusar ao satirizado de *foder*, non se nos di máis nada sobre iso.

²²⁴ "De grado queria ora saber", B 492 e V 75.

homosexual". Non podemos concordar con esta aseveración da profesora italiana, pois non hai ningún outro aspecto nin na cantiga nin nos ciclos de Don Fernando a que pertence o texto, nin no conxunto do corpus, nin tampouco doutros textos medievais que lésemos para esta disertación, que dea pé a entender que hai un camiñar específico para os homes que gustan de homes. Aquí *rabejar* parece que ten un sentido relacionado co seu desexo de ser penetrado e, por tanto, mover o traseiro, mais como un acto puntual vinculado coa cópula e non como un signo de comportamento identificábel no exterior.

Outra ocasión crítica en que nos parece que non fica clara a lectura do efeminamento é nas cantigas [18] e [19]. Nelas acúsase un dos zevrões satirizados por Lopo Lias de asasinar a súa muller de frío por lle retirar o manto e cortarlle o brial. Xa no texto [21], criticábase que ese mesmo infançon leve posto o brial.

Francisco Nodar Manso (1990: 158) interpretou que "el Cebrón usurpa simbólicamente la feminidad de su esposa al sacarle el brial y ponérselo él", unha acción que "enfatisa su travestismo". É certo que todo este ciclo ten metáforas escuras e, mesmo sendo verdade que hai algunhas que parecen iluminarse coas explicacións deste investigador, o conxunto deses textos continúa a ser abondo enigmático.

Un matiz importante é que o brial era unha peza de vestir tanto masculina como feminina, co cal o travestismo ficaría en entredito. Porén, é verdade que no devir destes poemas parece que o brial "que aduss'o infançon / aqui, por maravilha" (vv. 9-10) do texto [21] é o mesmo que lle retirou á muller nos [18] e [19].

Si encontramos denominacións femininas en dous grandes casos do noso corpus, mais tamén é certo que hai algunhas fóra do noso campo de análise, como na composición "A lealdade dá Bezerra que pela Beira muito anda" (B 1477 / V 1088), onde un pai considera que o seu fillo é unha muller porque traizoou o rei Don Sancho II:

falou enton Don Soeiro, per sacar seu filho d'erro:

"Non potest filia mea sine patre suo facere quidquam"

(vv. 24-25)

Isto é, que a feminización ten elementos negativizadores para os varóns, mais que poden ter moi diferentes focalizacións.

Voltando ao noso corpus, debemos citar en primeiro lugar, a cantiga [8]: "O meu senhor, o bispo, na Redondela ùu dia". É un texto de edición e comprensión difícil, no cal se sabe que houbo unha agresión contra o narrador, a quen roubaron e deixaron espido no medio da rúa. As derradeiras palabras do derradeiro verso son insultos que serven para feminizar un home e para o ofender con alusións á penetración anal, mais que poderían estar desemantizados (vid. 15.4): "minha nana, velha fududancua!" (v. 18). Debemos apuntar que *fududancua* se aplica nos nosos cancioneros exclusivamente ás mulleres, coa única excepción deste texto.

O que non fica claro é a quen se dirixen esas palabras, se ao ancián ("meus cabelos canos", v. 14) que conta a acción ou se ao "rapaz tinhoso" (v. 17), a quen denominan cun adxectivo que noutra ocasión do noso corpus [77] aparece como significante vinculado directamente coas relacións homosexuais, como veremos no capítulo 12. En calquera dos casos, as connotacións de sexo intermasculino ("tinhoso", v. 17; se callar, "fududancua", v. 18) van unidas aquí ao uso do feminino ("velha", "nana" e, tamén, "fududancua", v. 18).

O segundo grupo de casos con denominacións femininas dáse en varias composicións en que se critica Bernal de Bonaval e este acaba por ser chamado metonimicamente como se fose unha muller. Mais imos ver todo iso con máis vagar na seguinte epígrafe, en que nos centraremos nese poeta compostelán.

8.3 As invectivas contra Bernal de Bonaval

Bernal de Bonaval é un dos autores máis célebres dos nosos códices, un feito que testemuña que el era quen, cando menos nunha determinada altura, abría o "Cancioneiro de Jograres Galegos", segundo a rubrica que conservamos en B: *En esta folha adeante se comenzan as cantigas d'amor. Primeiro trovador Bernal de Bonavalle* (fol. 225v). Só aquí e na cantiga en que o refire Afonso X ("Pero da Ponte, paro-vos sinal", [6]) aparece co nome completo. Nas outras composicións diríxense a el como *Don Bernaldo*²²⁵ ([9], [47], [51] e

²²⁵ "Consideramos que se trata, muito provavelmente, da mesma personagem histórica, como de facto tem sido reconhecido pela crítica" (Souto Cabo, 2012b: 279, n. 24).

[81]) e, nunha de Joan Baveca (que tamén é o autor da [47], que xoga con motivos parellos), denomínanos *Bernal Fendudo* [45].

Nas súas propias composicións constátase que tiña vínculos estreitos coa cidade de Santiago de Compostela e co santuario de Bonaval, que levantaran os dominicos. Consérvase documentación de 1279 que fala dun "frater Bernardus, prior Bone Uallis", que o investigador José António Souto Cabo (2012b: 279) sospeita que é o mesmo poeta, unha teoría máis que razoábel. Nese caso, cando na cantiga [51] se nos di que Don Bernaldo é moi satirizado "aqui u vivedes" (v. 4), estaría a se referir a Compostela ou, se callar, ao propio mosteiro.

Tamén compostelán é Abril Perez (cfr. Souto Cabo, 2012b: 279-280), con quen Bernal de Bonaval escribiu unha tençon [9]²²⁶. Esa é a única composición non amorosa que conservamos do prior compostelán e é do máximo interese para iniciarmos unha nova andaina sobre a súa figura. Neses versos discuten o lugar de ambos na xerarquía e tamén cal das súas respectivas é a mellor dona. Principia o de Bonaval:

Abril Perez, muit'hei eu gran pesar
da gran coita que vos vejo sofrer,
ca vos vejo come mi lazerar
e non poss' a mi nen a vós valer,
ca vós morredes com[o] eu d' amor;
e pero x'est'a mia coita maior,
dereito faç'en me de vós doer.

Abril Perez bótalle en cara ao outro litigante poético que quixese compararse co seu padecemento de amor, o cal –non se sabe por que e, de feito, é estraño– aínda o fai sofrer máis:

Don Bernaldo, quero-vos preguntar
com'ousastes tal cousa cometer
qual cometestes en vosso trobar,
que vossa coita quisestes pøer
con a minha; quen, quant' é mia senhor,
Don Bernaldo, que a vossa melhor,
tanto me faz maior coita sofrer.

Ante iso, Don Bernaldo propón romper a mesura, dar a coñecer a identidade das

²²⁶ Pódese ver outra análise deste texto en Brea (2010). Como se verá no noso desenvolvemento, non concordamos con esta pesquisadora en non tomar en conta os textos homófobos contra Don Bernaldo.

donas e que elas decidan:

Abril Perez, fostes-me demandar
de tal demanda, que resposta non
ha i mester, e conven de provar
o que dissestes das donas; enton
enmentemo-las, e sabe-las-an,
e, poilas souberen, julgar-nos-an,
e vença quen tiver melhor razon.

Abril Perez négase a romper a mesura e nomear a súa dama, porque teme que a ela lle pese. Do contrario, saberíase que ela é “melhor ca quantas no mundo son”. Bernaldo de Bonaval négao e retruca que a que máis vale “mia senhor é, ca non outra molher”. Abril conclúe a tençon dándolle ao seu contrincante de versos onde máis lle doe. Primeiro, golpea no seu status social e, segundo, a través do calembur, insinúa que non gusta das mulleres, que non lle son mester:

Don Bernaldo, quero-vos conselhar
ben, e creede-m'én, se vos prouguer:
que non digades que ides amar
boa dona, ca vos non é mester
de dizerdes de bõa dona mal,
ca ben sabemos, Don Bernaldo, qual
senhor sol sempr'a servir segrel.

Ademais desta, de Bernal de Bonaval conservamos outras dezoito composicións, todas amorosas, sobre todo de amigo. Todas e cada unha delas seguen as regras escolásticas e, como xa indicamos, a xulgarmos pola presenza total e a disposición deste autor nos cancioneiros, parece que foron ben recibidas.

Só na cantiga [6] se observa unha reprimenda á súa arte trobadoresca: Afonso X dirixe un poema contra Pero da Ponte por seguir as liñas líricas do compostelán, as cales non comporían un "trobar natural" (v. 15). Como explicamos nas notas a esa composición, por razóns contextuais e métricas mantivemos a liña editorial xeral de ler *trobar* nese verso, mais o testemuño nítido en B di *trobador* (en V, *tõbador*). Coa interpretación literal dos cancioneiros, podería entenderse que a crítica contra o de Bonaval vai, máis que contra a súa arte poética, contra a propia persoa que a elabora. Mesmo se podería inferir unha disputa sobre status sociais, mais non fica clara tal posibilidade.

Mais nesa comparación do de Bonaval (do *trobador* / *trobar*) con algo non natural,

non parecería serio en ningún caso esquecer que todas as críticas que se lle dirixen na corte afonsina teñen un xogo que, ben de forma explícita, ben como recurso sutil para o equívoco, se basea nos seus gustos sexuais, considerados *contranatura* na prosa xurídica e relixiosa. Ás veces, eses dardos burlescos céntranse en que sempre estaría cunha muller para así disimular mellor os seus gustos (cantigas [51] e [81]), aínda que tamén aí se podería comprender que el é, por metominia, esa muller. En calquera caso, como home que padece unha infidelidade ou como home que se deixa penetrar por homes, fica claro nas sátiras que é pola súa propia vontade: "vós queredes" (v. 15, [51]). Deterémonos máis polo miúdo neste texto na epígrafe 15.3.

Imos debruzarnos agora sobre a cuestión da identificación feminina de Bonaval, que acontece de modo explícito na cantiga [45], onde o chaman "dona salvage" (v. 3) antes de o animar a que canse os seus contrincantes nunha clara loita sexual en que debe deixarse ferir "de todas partes" (v. 20). Non se amosa en ningún momento cales serían estes trazos femininos polos cales o consideran "dona salvage", para alén do seu desexo sexual por homes. Aí non se brinca en absoluto coa súa voz, coa súa forma de camiñar, co seu enfeite e poderíase supor que calquera destes elementos exteriores serían fáciles elementos para a burla.

Esa tamén é unha posibilidade interpretativa no equívoco das cantigas [51] e [81], segundo a cal a muller que lle dirían a Don Bernaldo que leva consigo sería... o propio Don Bernaldo. Estaríamos, por tanto, ante un procedemento análogo ao que nos advirte a cantiga da rubrica [29] para satirizar a Joan Fernandiz: como o propio Joan Fernandiz "semelhava mouro", din que el andaba cun mouro.

Ademais, hai algunhas pasaxes dos textos citados sobre o de Bonaval que poden ser interpretadas como calembures, como: "van foder a molher / com'a vós foden" (vv. 6-7 de [51]), "que vos foden..., se vos empenhar d'algun rapaz" (vv. 11-13 de [51]), "a puta queixar-s'a, / e vós assanhar-vos-edes" (vv. 6-7 de [81]) etc.

A fantasía de que un home poida ficar grávido doutro está presente na literatura popular galega (Cuba / Reigosa / Miranda, 2001: 197-198) e tamén ten testemuños no

trobadorismo provenzal en sátiras homófobas, como unha de Guilhem de Berguedan contra o bispo de Urgell, en que di "D'aquest bisbe non es jòc, qu'òmes empenha" e "qu'empenhatz n'a mais de cen" (Cabana, 2011: 236).

Sobre a expresión *dona salvage*, Lapa (1998: 130) comenta que esta denominación "lembra o tipo da mulher guerreira das novelas de cavalaria" e Lopes (2002: 197) pensa que sería tamén un xogo co mesmo xénero, mais unha feminización propositada dos chamados "cavaleiros selvagens". Con esta forma podemos encontrar dous significados (Alcover / Moll, 2001-2002, s. v. *selvatge*; Flores Arroyuelo, 2009: 165-168): a dos cabaleiros que se irían co señor que máis lles pagase e non se guiasen polos seus ideais, e a do xograr que facía acrobacias a cabalo nas festas en vilas e cortes. Se o masculino for "home salvage", tamén podería referirse ás moi populares en toda Europa figuras disfrazadas con roupas que finxían pelos en todo o corpo, "vestidos de guedelha de seda fina, como selvagens" (cit. in Bartra, 1997: 79) e ao cal se lle daba caza en grupo de forma festiva ou que competían en batallas para o público (Theros, 2004: 223; Alcover / Moll, 2001-2002, s. v. *selvatge*; Bartra, 1997: 78-79). Este novo matiz interpretativo significaría incluír a cantiga dentro dunha representación parateatral e carnavalesca, mais da que carecemos de máis datos en concreto para o caso que nos ocupa.

Sexa como for, non vemos en ningún dos dous grupos elementos que xustifiquen a posibilidade de falar do efeminamento como trazo nin da sodomía en xeral nin da homosexualidade en particular no conxunto do corpus traballado, excepto a consideración en feminino dun varón, Bernal de Bonaval, polo seu gusto da posición de pasivo con outros conxéneres²²⁷.

En "Don Bernaldo, pesa-me que tragedes" [47], de Joan Baveca, sitúase de novo o segrel –aquí denominado só tal e como aparece no *incipit*, sen máis indicacións– en zona de conflito bélico, aínda que axiña vemos que se trata doutra metáfora sexual. O termo "capa" (vv. 14, 17 e 18) seguramente se refira, nun duplo sentido, á tripa que se utilizaba na altura como profiláctico contra doenzas venéreas. O "vosso home", a escolla do verbo

²²⁷ Non temos ningunha información sobre quen canta as cantigas de amigo de Bernal de Bonaval, que obviamente marcan, en enunciación feminina, o desexo por outros homes. Podería haber por tanto algunha referencia á súa voz, á súa posta en escena?

meter ("vo-lo vosso home al mete", v. 16) e o *cavalgar* (v. 20) achamos que son o suficientemente nítidos sobre o sentido sexual, tecido con argumentos homófobos, da composición.

Noutro nivel de lectura menos profundo, a sátira vai contra o feito de que alugue, só para finxir, os servizos dunha muller, a pesar de que todo o mundo na corte sabe que a el lle presta gozar doutro xeito. Así, a caracterización en "Don Bernaldo, pois tragedes" [81] da súa dona como unha prostituta e fea ("a peor que vós sabedes", v. 3) e cuxos servizos el na realidade non usa ("pera que demo queredes / puta que non ha mester?", vv. 10-11) vinculan este texto co final da tençon con Abril Perez e co verso 8 da cantiga de Afons'Eanes do Coton sobre Mari'Mateu [78]. Ademais, tal sería a súa escasa práctica heterosexual que, se esa muller chegase a ter un fillo, podería darse o hilarante caso de que "alguén vos sospeitará / que no fillo part'havedes!" (v. 28).

Aínda nese texto, é importante reparar en que o alguazil citado no v. 4 pode ser o suxeito dos versos 12-14:

se o alguazil souber (...)
Ca vedes que vos fara:
en logar vos meterá
u vergonha prenderedes.

A vergoña pode ser de que lle prendan a muller que o acompaña, mais tamén a de ser penetrado polo tal alguacil. No primeiro caso, é importante o feito de que tamén se xoga nos textos coa empírica vida relixiosa de Bernal de Bonaval, que até hai pouco era só unha teoría (cfr. Souto Cabo, 2012b: 279, n. 28).

Esa condición eclesiástica inflúe no feito de que advirtan con que talvez teña que intervir a autoridade rexia se continúa cunha muller. No entanto, a pesar de que tamén se use esa liña para o humor, non é en absoluto o eixo. Esa muller non lle faría falta por tres razóns: por ser monxe (un aspecto só implícito e non citado nas composicións), porque el non tiña interese nas mulleres (aspecto moi explícito nos versos) e, vencellado con isto último, porque os seus gustos sexuais facían que o escarnecesen a través da súa feminización, polo que el sería metonimicamente unha muller.

A pesar de que as sátiras contra o de Bonaval son bastante –ás veces, mesmo

cruamente— explícitas, sorprende que a cuestión da opción sexual se continúe a silenciar nos manuais que falan del, como se for un tema prohibido:

Trovador galego que produziu a súa obra na primeira metade do século XIII. Foi un dos fundadores da escola lírica galego-portuguesa, sendo reconhecido como un "mestre" pola geração que se seguiu á súa. A súa obra conhecida é constituída por dezanove cantigas: onze de amor e oito de amigo. (Pinto / Nunes, 2015: 51)

É certo que é necesario contextualizar historicamente algunhas das recepcións críticas, como a que durante o franquismo realiza Xosé María Álvarez Blázquez. O erudito galego acha que a tençon entre Bernal de Bonaval e Abril Perez entra no grupo das que satirizan o segrel por levar "na súa compañía unha barragá" (Álvarez Blázquez, 1975: 16) e, fronte á evidencia das outras composicións, mantén que sería heterosexual polos seus versos de de amor e amigo:

É moi posibre que a causa dos seus estragos e vicios fose aquil outro amor turdio e inapreixabel, ao que alude nas súas cantigas; amor a unha outra dona da corte, cuio nome non pode o poeta descubrir. (Álvarez Blázquez, 1975: 16)

Moito máis difíciles de contextualizar son outras achegas críticas realizadas a finais do século XX, en que o único que se ve nesas sátiras é... heterosexualidade. Por exemplo, sobre o texto [51], lemos: "A cantiga alude a um segrel famoso, Bernal de Bonaval, já velho, que até nem se importaria com a traição da mulher" (Neves, 1998: 33). Xustamente, non lle importaría, mais os textos non nos din que sexa pola idade.

8.4 Don Tisso Perez

Abrimos unha epígrafe particular para a cantiga [85] do noso corpus, escrita polo prolífico Pero da Ponte, porque ten varios elementos que a singularizan.

Os dous cancioneros quiñentistas ofrecen unha lectura indiscutíbel no segundo verso da composición: pon *guardado*, cun moi nítido *o* final, e non *guardada*. A escolla do masculino ou do feminino é moi importante, xa que muda o sentido segundo quen enuncie o texto.

Como xa chamamos tamén a atención en anteriores achegas neste proceso de

pesquisa (Callón, 2011: 71-80), Manuel Rodrigues Lapa resistiuse a esa nítida lectura e no seu monumental volume *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses* decidiu mudar de sexo a voz que se queixa. Como consecuencia directa de que aparecese así no estudo de referencia, moitas outras obras citaron a cantiga co texto modificado (p. ex., Tavares / Miranda, 1987: 134; González Martínez, 2008: 270 etc.).

Que o propio Lapa chegaba á conclusión de que estaba a facer algo non aceptado pola filoloxía amósao ben ás claras no feito de que, na súa interpretación do sentido da composición, acababa derivándoa en primeiro lugar cara ao que el de verdade lía e non para o que editaba:

Cantiga de sentido confuso e que admite dúas interpretacións: una que desabona a compostura moral do grande escritor galego, por no-lo mostrar muito à vontade nos seus vícios de pederasta, que também lhe serviam de tema, como se vê em outras composições; outra que consiste em vermos nela uma cantiga de mulher, a qual se queixa da insistência de certo Fulano em se servir dela, a seu pesar. (Lapa, 1998: 238)

É certo que Pero da Ponte tratará con frecuencia nos seus versos o tema das relacións sexuais entre homes, un aspecto sobre o que voltaremos no capítulo 15 desta tese. O grande editor dos escarnios pensa que os episodios que neses versos se conteñen poden ter unha base biográfica real, en que o trovador galego exhibiría sen rubor, inclusive “muito à vontade” (Lapa, 1998: 238), os seus gustos sexuais por outros varóns.

A lectura correcta de “guardado” xa aparecía na edición de Braga (1878), figurou así no traballo de Saverio Panunzio (1992) a finais da década de 60 do século XX e con el concordaron tamén Aurora Juárez Blanquer (1988) e Graça Videira Lopes (2002). As tres últimas marcaron unha interpretación nitidamente homosexual desta composición, pois tiñan presente que non hai ningunha razón amparada pola crítica textual para transcribir doutro xeito. Así, do mesmo xeito que acontece nun dos sentidos hipotéticos das cantigas de Rodrig'Eanes de Vasconcelos [2] e Nuno Porco [10], esta composición constitúe un exemplo de enunciación homosexual masculina. Dúas importantes diferenzas a respecto das anteriores son que esta ten un ton claramente burlesco e, ademais, que a súa

interpretación como homosexual nos resulta absolutamente inequívoca. Seméllase máis, nese sentido, ao discurso directo de Don Estevan ou do seu criado no texto [48], e aínda un bocado aos versos ameazantes da [11].

Un dos problemas á hora de estudar a homosexualidade na historia é o falseamento das fontes históricas, con frecuencia manipuladas ou mesmo eliminadas parcial ou totalmente desde que xorde o prexuízo homófobo. A censura, nas súas diferentes vertentes, é un trazo esencial do funcionamento social da homosexualidade.

Documéntanse con moita frecuencia as mudanzas realizadas na edición de obras por mans de terceiros, como os herdeiros da autora ou do autor ou, como é neste caso, os críticos literarios. Unha boa mostra do primeiro é o sobriño neto de Miguelánxelo, que mudou os pronomes masculinos en femininos ao editar os poemas do seu tío, unha adulteración que non se soubo até cotexar os manuscritos no século XIX (Mira, 1999: 496). Algo semellante se comproba en traducións do árabe, do persa, do latín ou do grego clásico, como lle ten acontecido a Safo ou a Catulo. Deste último poeta non existe tradución ao español até 1969 que non estea cortada ou falseada, como sinalan José Carlos Fernández Corte e Juan Antonio González Iglesias (2006: 154). Aínda no século XXI, iso foi o que aconteceu coa tradución dos sonetos de Shakespeare ao galego, onde o significativo *my love* se traduce como *amigo* se se dirixir a un home ou *amada* se for cara a unha muller, un erótico *sweet boy* pasa a un infantilizado *meu meniño* etc. (Gutiérrez Izquierdo, 2011: 104-105). John Boswell (1981: 18, n. 27) revelou algúns casos rechamantes. A título de exemplo, nun manuscrito medieval da *Ars amatoria* de Ovidio eméndase unha frase que di "Hoc est quod pueri amore minus" ('O amor dun rapaz atráeme menos') por "Hoc est quod pueri tangar amore nihil" ('O amor dun rapaz non me atrae nada'), mentres nunha elocuente nota á marxe se sinala: "Ex hoc nota quod Ovidius non fuerit Sodomita" ('Pode o lector estar seguro de que Ovidio non era sodomita'). Mais os exemplos que poderíamos citar son innumerábeis, de xeito que se produce como resultado unha intencionada falsificación que prexulga a inexistencia da homosexualidade como tendencia humana.

Xa con esta composición de Pero da Ponte restituída co *guardado* masculino, cómpre subliñar que nese texto non se fai patente ningunha sátira contra a homosexualidade. Ante a posibilidade de a analizar así, cómpre ter cautela, pois, dunha perspectiva actual (da crítica literaria ou alén dela), se poden considerar maldizeres homófobos textos que non funcionaron como tales na altura.

Se lermos estes versos de Pero da Ponte na súa literalidade, decatáremos de que en ningún momento se lle recrimina a Tisso Pérez que guste de homes. O que se lle afea é a luxuria desenfreada, o mal-facer no sexo, talvez o feito de que el sexa sempre activo nas relacións que manteñen... Na composición non hai ningunha valoración negativizadora de que dous homes *xazan*, por usar un verbo moi da época; a visión negativizadora, como moito, só poderíamos introducila contextualmente e coas debidas prevencións. Nas atinadas palabras de Paulo Roberto Sodré, "se há ensinamento aí, talvez seja o de que Tisso Pérez aprenda a dosar seus impulsos ao luar, exercitando-se melhor na prática amorosa e agradando o queixoso e sanhudo amante" (Sodré, 2006).

O motivo da burla, pois, non é que se deiten dous homes, senón a insistencia e o abuso. O Demo (v. 17) non é causante de que cometa o pecado sodomítico, que en ningún momento se cita nin insinúa, senón de que sexa "tan trebelhador" e de que sempre escolla ao mesmo, xa canso, parceiro. Se se ler *guardada* en troca de *guardado*, non se precisarían maiores explicacións. Permítasenos aínda dicir máis: Se se ler *guardada* en troca de *guardado* a ninguén se lle ocorrería considerar que se trataba dunha composición contra as relacións heterosexuais, porque sería valorado –con razón– como un disparate.

É posíbel que Pero da Ponte sinalase nesta cantiga, a través do xogo trobadoresco, un episodio biográfico coñecido na Corte, talvez dun seu pretendente obcecado, como o propio Lapa (1998: 238) acaba por insinuar? Ou trátase máis ben dun maldizer colocado na boca doutra persoa, que sería a burlada?

No caso de considerarmos esa hipótese da transferencia de voz deberemos pensar que a persoa máis escarnecida non sería Tisso Perez, senón quen for o seu amante, certo

ou suposto, mais en calquera caso suxeito pasivo do par. De Tisso Perez non sabemos máis nada a través dos nosos cancioneros e, do mesmo xeito que acontece con outras cantigas do xénero, supomos que se é nomeado directamente e sen maiores explicacións é porque se trata dun personaxe pertencente á corte ou, como pouco, ben coñecido no ámbito palaciano, polo que mesmo que a denominación que aquí se usa puidese ser un pseudónimo, as ofensas chegarían ao seu albo, de xeito semellante ao que xa vimos nos ciclos de Don Fernando.

En calquera caso, Tisso Pérez non é sometido á degradación que suporía consideralo submisivo e pasivo nese contexto. Moi polo contrario, alúdese a el nunha posición máis favorábel para a súa imaxe masculina, pois é activo todas e cada unha das noites, mesmo en exaxero.

Neste sentido, talvez esta cuestión da actividade / pasividade poida ser unha das claves para entendermos o terceiro verso, de interpretación difícil. O que se le no Cancioneiro da Biblioteca Nacional é, literalmente: *A per doarlho batou q fuy meu*. Aínda con dúbidas, no noso traballo *Amigos e sodomitas* (Callón, 2011: 71) optamos pola lectura “e er doar-lh’o baston que fui meu”, no sentido de ‘e ademais darlle o bastón que foi meu’. Hoxe concluímos, no entanto, que cómpre atender de forma máis literal a información dos testemuños.

O *baton* é un nítido símbolo fálico, que se pode pór en relación co *trebelho* do verso que o antecede. O sentido destas liñas sería manifestar a súplica a que esta noite non o penetrase Tisso Pérez, “seer guardado do trebelho seu” (v. 2), ora porque non quería ter sexo ora porque quería ser el o que exercese de activo, mais ningunha das dúas posibilidades se formula de modo explícito, senón tan só a petición de que a situación mude.

Na primeira cobra parece verse, no entanto, algo de satisfacción na propia queixa de que todo continúe igual, pois o suxeito lírico declara que non se pode quitar a ese xogo. Lembrémonos de que o verbo quitar nos nosos cancioneros pode significar: 'afastarse, separarse; deixar de facer, evitar; librar, exonerar dunha obriga; pagar; coller, sacar'

(Ferreiro, dir., 2014-, s. v. *quitar*).

O propio uso da palabra *guardado* contribúe a esa interpretación, pois é un equívoco que tanto pode significar 'evitado' como 'depositario'. Segundo o *Glosario de poesía medieval profana galego-portuguesa* (Ferreiro, dir., 2014-), *guardar* ten no noso trobadorismo as seguintes posíbeis acepcións: 1. 'protexer, defender; vixiar, velar'; 2. 'conservar, manter; esconder, encubrir'; 3. 'preservar do contacto visual ou directo co amante, afastar do amante, vixiar'; 4. 'impedir, prohibir'; 5. 'respectar, cumprir con, servir, atender'; 6. 'protexerse, defenderse'. Todas estas xogarían coa acepción única que se rexistra para *guardar(-se) de + inf.*, que é o que propiamente aparece no sentido literal, e que significa 'evitar, librar(se) de + inf.'

Lapa (1998: 238) e Lopes (2002: 389) pensaban erroneamente que se producía un uso disfémico de *traballar*²²⁸, mais é porque en portugués estándar non perviviu, como si o fixo ao norte do río Miño, a acepción de *trebellar* como 'manter relacións sexuais' (cfr. Mariño Ferro, 1995: 100), que coexiste coas primeiras acepcións, 'xogar' e 'argallar', das cales tamén achamos exemplos claros na lingua medieval (cfr. Lorenzo, 1985: 365) e que, con certeza, reverberan tamén nestes versos.

Despois desta insinuación de cando menos un resto de satisfacción, xa nas outras estrofas amosa a perserveranza sexual de Tisso Perez como motivo de preocupación e enfado, mais porque lle causa insomnia e cansazo, non desagrado. Con certeza, a posta en escena da cantiga podería dicirnos moitísimo máis sobre os sentidos que se querían priorizar. Mais, ben, cando nos pomos a falar de elementos perdidos no naufraxio é sinal de que estamos a tocar os límites da interpretación²²⁹.

²²⁸ "O vocábulo, em sentido eufemístico (= fornicar), sob a forma de *traballar*, ainda hoje se usa em português regional: - *Vai-te trabalhar!* (região da Bairrada)" (Lapa, 1998: 238).

"Note-se que *trebelho* é também 'trabalhos', no sentido de confusão, dificuldades" (Lopes, 2002: 389).

²²⁹ En *Amigos e sodomitas* (Callón, 2011: 77-80) ofrecemos unha última lectura conxectural e secundaria. De acordo coa anécdota narrada por Slavoj Žižek (2008: 59) dunha tribo de norteamericanos que entendían que todos os seus soños tiñan un sentido sexual oculto, excepto os explicitamente sexuais, que terían outro significado, pensamos na posibilidade de considerar o explícito texto sexual como un trasunto doutra idea, p. ex. unha competición poética. Segundo iso, Pero da Ponte terminaría gañando esa loita trobadoresca, na cal se comparaban as tentativas de Tisso Perez coas dun mal amante ou –segundo as palabras de Lapa antes citadas– cun dos seus parceiros, visto que Pero da Ponte parecía recoñecer nas súas cantigas varias aventuras sexuais con outros varóns. A interpretación sexual sería, así, só a máis accesíbel e superficial. Porén, trátase tan só dunha conxectura, que se pode ler con máis detemento nas páxinas antes indicadas.

9. A animalización

9.1 *Simbolismo animal na Idade Media*

Jacques Le Goff, nun artigo en que trazaba as liñas xerais que ao seu xuízo se deberían desenvolver na análise da marxinalidade e da exclusión na Idade Media, chamaba a atención a que sería necesario estudar polo miúdo as etiquetas que os designaban. Non tiña dúbidas de que, entre esas etiquetas, habería moitas de tipo animal: "Sería interesante un estudo preciso dos nomes de animais atribuídos aos marginalizados e aos excluídos (para os heréticos, por exemplo, raposa, lobo, serpente, macaco, aranha)" (Le Goff, 1983: 181). A pretensión de transmitir coñecementos ou informacións a través de signos vinculados cos animais rastréxanse en todas as culturas humanas, desde as pinturas rupestres que herdamos na Cova de Eirós até os moitos símiles que utiliza a linguaxe publicitaria. O que ten de peculiar a Idade Media europea é que desenvolve unha iconografía sistemática e concreta para transmitir doutrinas morais a través deses significantes tomados da natureza.

A pesar de que as tres grandes relixións monoteístas son antropomorfas, tamén é certo que no cristianismo que caracteriza o tempo e o espazo do noso estudo tamén hai algúns trazos teriomórficos, ou sexa, que se representa a divindade a través dos animais, como é por exemplo o caso da pomba para unha das persoas da Trindade, o peixe como representación cristiá ou –xa noutro nivel– a aguia como símbolo de Xoán o evanxelista.

O comezo dos bestiarios pódese remontar aos fabulistas greco-romanos e ao esforzo sistematizador de Plinio coa súa *Historia natural*, mais pasa a ter unha singular importancia a partir da elaboración do *Physiologus*, que desde a súa tradución para o latín no século VIII até o XIII, resultou ser "la obra más popular después de la Biblia" (Herrero Marcos, 2010: 12). Xunto con ela, van aparecendo outros textos semellantes, tanto monográficos como literaturizados a xeito de *exempla*. En calquera caso, están caracterizados pola escasa importancia que ten a pesquisa empírica do mundo animal fronte á posibilidade de o presentar como propostas moralizantes ou exemplos de roles

humanos (Badke, 2011; Theros, 2004: 223).

No relativo á literatura, deterémonos nas seguintes páxinas nalgúns elementos que se repiten en varias tradicións á hora de metaforizar determinados comportamentos sociais e/ou sexuais. O máis singular é o referido aos cabalos, uns animais que teñen un valor de categorización social (Martínez Pereiro, 1992b) que se fai patente tamén na linguaxe, desde a identificación do *cavaleiro* como nobre até a negativización pola pasividade sexual en termos como *cavalgador*.

Porén, veremos tamén varios casos en que existen usos singulares dentro do trobadorismo galego. Por exemplo, non nos consta que a metáfora das mulas para identificar persoas segundo o seu gusto sexual se aproveitase en ningún outro lugar, nin que tivese exacta continuidade no tempo. As que identifica como icónicas John Boswell no seu *Christianity, Social Tolerance and Homosexuality* son as lebres, as hienas e as donicelas, as dúas últimas en especial por causa de varios manuscritos do *Physiologus* que establecían esa ligazón (Boswell, 1981: 137-143). Porén, as hienas non aparecen nunca no noso trobadorismo; as donicelas hai quen as interpretou neste sentido pola *mostea* da cantiga [5], como veremos na epígrafe 9.3, e as lebres só figuran en dúas composicións: nunha dentro dun proverbio ("gat'a lebor mi deu", v. 22 de B 1621 / V 1154) e noutra ("Mester havia Don Gil", B 457) dentro dunha crítica a un cazador que non consegue cazar nin *lebor*, nin *jabaril*; por tanto, ambas fican fóra da área desta nosa disertación.

O que non deixa de ser curioso é que, en diferentes textos medievais europeos, se acuda con tanta frecuencia a exemplos da natureza xusto para facer sátira dos que tamén eran chamados como crimes contranatura. Ás veces, as contradicións serven para afortalar un discurso.

9.2 As cabalgaduras

O verbo *cavalgar* adopta tamén con claras connotacións sexuais no noso trobadorismo. Así, dos oito cantares que o conxugan nos cancioneros, só tres o fan en

sentido recto, ou iso nos parece²³⁰; outra composición é unha sátira onde se fai alusión á participación feminina no coito heterosexual²³¹; dúas son referencias a homes pasivos nas relacións homosexuais ([47] e [34]) e outras dúas fan alusión a prácticas bisexuais de dúas mulleres, quizais soldadeiras, quizais non ([58] e [5]).

Que na maioría das ocorrencias teña un duplo sentido obsceno e que na metade delas se utilice para relacións homosexuais, masculinas ou femininas, son datos moi elocuentes. Xa se formos á súa familia léxica, non hai ningún matiz. A única vez que se rexistra a palabra *cavalgador* é cun xogo dilóxico tamén coa sodomía: "De Joan Bol'and'eu maravillado" [63], de Don Denis. Así mesmo, as tres ocasións en que aparece *encavalgada/o* é cunha acepción homosexual: o verso 1 da composición [5], o 3 da [24] e o 26 da [63].

Todos eses exemplos parece que nos orientan cara á orixe doutros termos onde se produce unha metaforización nítida, a través de animais, das prácticas entre homes ou entre mulleres, en especial *muu* e *mua*.

Ese proceso de carga semántica ten moitos puntos de interese, entre outras cousas porque non serve para calquera definición sodomítica en xeral como as que vimos que poderían abranxer ese pecado (masturbación, coito heterosexual non vaxinal etc.), senón que se centran en exclusividade nas relacións sexoafectivas intermasculinas ou interfemininas, coa contemplación de ambas por igual e nun plano de simetría. Vexamos os datos que temos sobre como se chegou até aí.

No referido a *cavalgar*, sabemos que a súa acepción sexual non se creou especificamente no trobadorismo en xeral nin no trobadorismo galego en particular. Os testemuños romances na Península, mesmo durante a Idade Moderna, amosan que se trata dunha acepción de uso corrente na fala popular, que ademais se mantén hoxe noutros vocábulos contiguos como *montar* e, de forma exacta, no inglés *ride*²³². Por outra

²³⁰ "Un día fui cavalgar", de Pero da Ponte (B 1629 / V 1163); "Oi hoj'eu ña pastor cantar", de Airas Nunes (B 868-869-870 / V 454), e "Cavalgava noutro día", de Joan Perez d'Avoin (B 676 / V 278).

²³¹ "Ña donzela jaz aqui [...]", de Martin Soarez (B 1366 / V 974).

²³² A través das definicións que achegan persoas particulares nun dicionario en liña sobre termos de uso coloquial en inglés, pódese ver que os matices que ten *ride* nestas acepcións son: "Sexual intercourse with the female on top of the male (who lies on his back)", "Reference what the person who's on top in a sexual

banda, mantívose vivo tamén en numerosas cantigas populares cun sentido máis ou menos próximo (Mariño Ferro, 1995: 97-98).

Na València do século XVII documéntase *cabalgado* no sentido de varón que mantén relacións con outros varóns (Carrasco, 1985) e nun procedemento xudicial en Euskadi nos primeiros anos do século XVI exprésase que dúas mulleres “echávanse ençima desnudas e retoçándose e besándose e cavalgándose la una a la otra e la otra a la otra” (cit. in Bazán, 2007: 439). Esta idea dunha muller que cabalga á outra por quendas víase tamén en Xuvenal: "inque iuces equitant ac Luna teste mouentur" (cit. in Adams 1982: 166)²³³. En fin, que estamos a falar dunha acepción sexual do termo que sabemos que estaba plenamente estendida pola Iberorromania e que tiña fondas raíces.

Jean Verdon (1996: 41-43) apunta que a idea de cabalgar vinculada ao sexo se utiliza para referirse aos amores adúlteros ou ás tentativas de reducir as probabilidades da concepción. Ou sexa, ao sexo como puro gozo, unha idea que nos explicaría por que aparece tantas veces con ese perfil nas cantigas que falan sobre homosexualidade, un tipo de relacións que non poden dar lugar á reprodución. Na tradución galego-portuguesa do *Penitencial* de Martin Perez tamén se identifica o coito anal heterosexual cunha metáfora équida: "Se o marido ouver achegança a sua molher de tras, assy como besta (...)" (Martins, 1957: 97). Así mesmo, no *Castelo perigoso*, de fins do século XV, advírtese de que quen cometeren o pecado contranatura "serom no Dia do Juizo como bestas" (Silva, ed., 2001: 109).

O mesmo Verdon (1996: 41-43) tamén sinala que, por razóns de propaganda negativa deses comportamentos, a iconografía relixiosa do século XIII escolleu como unha das representacións para a fornicación unha muller que cabalga un home. A campaña para tentar evitar que se usase esta posición na cópula heterosexual foi intensa, mais non só desde o campo relixioso. Tratados médicos como o de Avicena chegan a indicar que a posición na cal unha muller está enriba dun home pode causar lesións aos xenitais

situation is doing" etc. (Urban dictionary, 2016).

²³³ "The use of *in uices* seen in this passage is sometimes found in sexual contexts, in the sense 'taking turns', of changes of role in sexual activity. Here the women take it in turns to be 'rider' and 'horse' in sexual acts." (Adams, 1982: 166).

masculinos (Jacquart / Thomasset, 1988: 92).

É importante repararmos, por tanto, que neste uso de *cavalgar* non teñen forza semas como /dominar, mandar/, senón que o xogo fundamental parte da idea /estar sentada-o enriba/ e /moverse no acto sexual como se se estivese dacabalo/. Por iso subliñamos liñas atrás que o sentido era só aproximado ao do actual *montar*, porén si é o mesmo que o inglés *ride*. A metáfora ten unha orixe que se rexistra xa en grego e en latín (Adams, 1982: 165-166)²³⁴.

A nosa conclusión é que é a partir deste uso estendido do verbo como se comezan a denominar tamén figuradamente as ou os amantes co nome de cabalgaduras, nunha lóxica de 'se isto é cabalgar, quen asume esta posición é...'

Na lexislación medieval castelá proscribese o uso do termo *rocina* nos foros de Uclés, Zorita de los Canes e Ledesma; o primeiro do século XII e os dous seguintes do XIII (Real Academia Española, en liña: s. v. *rocina*; Montero Cartelle, 2008: 160). O documento máis antigo é moi claro sobre a equivalencia, pois fai serie con outros termos relacionados coa vida sexual dunha muller: "Totus homo qui mulier aliena maridada, o uidua, o escossa, dixerit 'puta' o 'rocina', pectet .II. morabetinos, al querelloso, et ad alcaldes, et iuret que non lo sabet in illa" (Gross, 1991: 146).

O primeiro en botar man destas metáforas cabalares no trobadorismo foi nin máis nin menos que o tamén coñecido como primeiro trobador: Guilhèm IX de Peitieu. No seu poema "Companho, farai un vers qu'er covinen" di que ten dous cabalos para escoller:

Dos cavalhs ai a ma selha ben e gen;
Bon son e adreg per armas e valen;
Mas no-ls puesc amdos tener que l'us l'autre non cossen.
(Jeanroy, 1913: 1)

Ou sexa, que as dúas monturas son boas, mais que unha non atura a outra, razón pola que se debe facer a selección. O caso é que axiña fica claro que lle está a pedir aos amigos que o axuden non a se decidir por un animal, senón que é así como denomina as dúas posibilidades que ten de amante:

²³⁴ Debemos descartar, pois, a hipótese de Arivaldo Sacramento de Souza (2008: 128) de que o "item lexical *cavalgar* está directamente ligado à posição ativa".

Cavalier, datz mi cosselh d'un pessamen;
 Anc mais no fuy issarratz de cauzimen:
 Ges non sai ab qual mi tengua de N'Agnes o de N'Arsen.
 (Jeanroy, 1913: 2)

Hai algúns críticos que quixeron ver neste dilema que se formula en ton xocoso tamén unha selección entre preferir unha muller ou un home, mais non nos parece que sexa unha teoría formulada con solidez²³⁵. Para o que a nós nos ocupa agora, é moi importante o uso da imaxe animalizada que tamén encontramos, con diferentes modulacións no trobadorismo galego, e algunhas verdadeiramente peculiares en todo ámbito europeo.

Xa dixemos que a nosa hipótese é que do significante *cavalgar* se chega á denominación dunha amante ou concubina como unha cabalgadura: *cavalo*, *rocin-rocina*, *besta* etc. A seguinte pregunta que nos temos que formular é como na nosa lingua medieval, no seu rexistro trobadoresco, unha destas formas pasou a ser unha denominación específica para os homes que tiñan relacións con outros homes ou as mulleres que tiñan relacións con outras mulleres: *muu*, *mua*.

O punto do elo parece que está na forma feminina. *Mula* localízámola cando menos nunha ocasión nun rexistro lingüístico non poético para denominar unha muller que mantiña relacións sexuais cun home sen estar casada e, por tanto, sen poder ter descendencia lexítima. Isidoro de Sevilla, nas súas *Etimoloxías*, compara esa mestura animal, realizada polo ser humano para producir bestas de carga, como semellante ao adulterio (Herrero Marcos, 2010: 172). É crucial lembrarmos que as mulas –como híbridos resultantes do asno coa egua ou do cabalo coa burra– son estériles, algo moi importante na consideración cristiá do contranatura e que, curiosamente, non figura como elemento para a crítica directa en ningún dos maldizeres do noso corpus.

Outra razón posíbel para o uso de *mua* para relacións non consentidas (reparemos que as mulleres así designadas nos nosos cancioneros poderían ser tamén prostitutas) pode estar na consideración medieval de que as meretrices son menos fértiles que outras

²³⁵ "Cinicamente, canta que tem duas montadas: uma, Inês, indiscutivelmente feminina, a outra mais inquietante, porque se chama Arsénio, nome desde sempre masculino e que etimològicamente significa 'o que é de essência masculina'", sostén Marcel Eck (1970: 71). Contra o que el opina, pódese facer un seguimento crítico da lectura destes dous nomes, femininos ambos, en Goddard (1988: 156-162).

mulleres. As razóns que se darían serían dúas: a recepción excesiva de seme, que imposibilitaría que se desenvolvese o feto, e a coñecida como teoría das dúas sementes, segundo a cal tanto a muller como o home deben ter pracer para que esta fique preñada, algo que só acontecería por medio do amor e do desexo²³⁶...

Esa ocasión en que localizamos o termo é nos *Livros Velhos de Linhagens*, onde se considera sinónimo de 'barregá'²³⁷: "foi mula d' El Rei de Portugal", cóntase a respecto dunha muller chamada Sancha Fernandes, que estaba casada con Paio Soares de Valadares (Piel / Mattoso, eds., 1980: 432-433).

Seguindo a pista desta ocorrencia de *mula* na prosa, a investigadora Elsa Gonçalves (1991) releu tres poemas [62, 63 e 64] que o rei Don Denis lle dedica a un tal Joan Bolo, probabelmente "Johannis bolus", nomeado nas Contas da Casa do Rei de Portugal correspondentes ao período 1272-1282 (Gonçalves, 1991: 44 e 48). Na primeira das composicións, "Joan Bolo jov'en ãa pousada" [62], acúsano de roubar unha mula; na segunda, "De Joan Bol'and'eu maravillhado" [63], rinse del por trocar o seu bo rocín por unha má mula, e na última, "Joan Bol'anda mal desbaratado" [64], escarnéceno porque un criado lle roubou o rocín e lle deixou a mula. Este pequeno ciclo foi, no seu momento, considerado pola crítica como exemplo de "pilhéria inocente" do monarca portugués (Lapa, 1998: 75)²³⁸. A relectura de Gonçalves advertiu que algunhas das palabras que alí aparecían estaban cargadas polo seu uso disfémico ao longo do trobadorismo, e mesmo noutros discursos medievais, por máis que o relato sobre Joan Bolo nos chegase "num

²³⁶ Esta teoría, baseada nas teorías de Galeno, levou a auténticas atrocidades, como considerar unha muller violada que ficase preñe como cómplice na violación (cfr. Karras / Murray, 2010: 68). Fronte á teoría das dúas sementes, derivada de Aristóteles, estaba a dunha única semente, que sería masculina, como xa comentamos: nesa concepción a muller sería o receptáculo onde podería desenvolverse o seme para concibir o naipe.

Non hai datos que contrasten a diferenza de nacementos entre prostitutas e outras mulleres na época medieval, mais, con certeza, no caso de que puidesen ter menos crianzas deberíase a que "they had better access to contraceptives or abortifacients, or they may have been prone to infections that reduced their fertility, or perhaps they practiced nonvaginal intercourse" (Karras / Murray, 2010: 68).

²³⁷ "Talvez manceba?", dise, con sinal de interrogación, no *Diccionario da Língua Portuguesa* de António de Moraes Silva (1878, s. v. *mula*). Joseph M. Piel (1982: 219) tamén interpreta do mesmo xeito esta pasaxe.

²³⁸ Pódese facer un percurso sobre a interpretación crítica desta cantiga no traballo de Elsa Gonçalves (1991: 37). Ao sinalado pola profesora lusa acrecentaremos un dato significativo: o ex-primeiro-ministro e presidente portugués Mário Soares (2005: 13) seleccionou a cantiga "Joan Bol'anda mal desbaratado" entre os poemas que máis o marcaron na súa vida...

tom semi-sério" (Gonçalves, 1991: 39). Este ciclo falaría en realidade das vicisitudes dun homosexual e os seus amantes.

Con certeza, os casos do noso cancionero en que aparecen os termos *muu / mua* fano absolutamente sempre como forma figurada dun ou dunha amante homosexual. Graça Videira Lopes (2002: 497) afirma que se trata dunha palabra do "calão" da época, hipótese con que concordamos, mais que é imposible de confrontar con outros testemuños dese rexistro lingüístico nos séculos XIII ou XIV.

Talvez nos poida indicar algo máis o feito de que na documentación medieval galega a forma moi maioritaria que conservamos sexa en feminino, *mua*, e só puntualmente *muu / mu* (cfr. Varela, dir., 2004-: ss. vv.). Esta última, á parte de tres composicións profanas que fan parte todas elas do noso corpus de estudo ("Pero Fernandiz, home de barnage" [39], "Comprar quer'eu, Fernan Furado, muu" [4] e "Un cavaleiro me diss'en baldon" [11])²³⁹, só se rexistra cun sentido recto de animal na cantiga CCXXVIII de Santa María e nun testamento do mosteiro de San Clodio en 1358, onde se especifica o feminino a carón do masculino: "mũña ou mũñ se o ouer" (cfr. Varela, dir. 2004-). En total, dos cinco textos en que aparece o masculino, os tres do cancionero profano son no uso de que estamos a falar. O feminino *mua* figura, ademais de na lírica profana e na mariana, en testamentos de 1295, 1309, 1325, 1348 etc. Por tanto, todo parece apuntar para que é a forma masculina *muu* a que máis se especializa nun sentido sexual, aínda que non sexa exclusivo, mentres que na feminina semella que coexisten con máis frecuencia ambas as acepcións.

Se para o sentido de 'barragá' aparentaba ter forza a idea de que non podía ter descendencia lexítima, aquí a fundamental parece ser directamente o feito de que non se poida reproducir. Sería un caso máis de condensación na homosexualidade das relacións non reprodutivas, igual que vimos que aconteceu co significante *sodomía*, que nun principio englobaba outros matices diversos mais que terminou por se especializar.

²³⁹ O diminutivo *muacho*, en masculino, aparece en "Dona Ouroana, pois ja besta havedes" [58], mais non o contamos aquí por non ser a forma plena. En calquera caso, en toda a documentación medieval introducida na base de datos de Varela (dir., 2004-: s. v.), só se rexistra nesta cantiga. *Muacha*, pola súa vez, só aparece na composición "De Joan Bol'and'eu maravillado" [63].

Encontramos o termo *mul* tamén nunha das sátiras que se conservan na literatura occitana en que se utiliza a homosexualidade como argumento, no poema "Un sirventès vuòlh nòu far en rima estranha", de Guilhem de Berguedan, mais nese caso é só para realizar unha comparación fálica ("que pòrta maior matrèl d'un mul d'Espanha", Cabana, 2011: 234-235) e, aliás, nunha estrofa en que xustamente non comenta aínda o gusto por homes do aí satirizado, senón por mulleres. Máis semellante é o uso de *palafres* (*palafrens*) nunha cobla anónima contra Sordello (*BdT* 461,80), que poderían ser, se callar, metáforas puntuais sobre dous amantes que o acompañasen (Gonçalves, 2016: 363-364).

Parte do sentido sexual para o termo mantense na palabra *cabalón*, presente no refraneiro popular galego cun sentido moi nítido: "De home maricas e muller cabalón, líbranos Señor!" (compilado en Moreiras Santiso, 1978: 80). Varios dicionarios galegos recollen tamén a acepción de 'marimacho' para este termo²⁴⁰. Porén, neste caso non hai matiz de 'esterilidade' ou 'híbrido' que o xustifique.

É esta interpretación homosexual do verbo *cavalgar*, do adxectivo *cavalgado/a* e dos substantivos *muu*, *mua*, *muacho* e *rocin*, a que fai que aumenten tamén as posibilidades da lectura homosexual do escuro equívoco que contén a cantiga "Ja-u s'achou con torpes, que fezeron" [57], de Airas Perez Vuitoron, que termina o refrán dicindo "ca o vejo vestid'e de cavalo" (vv. 5 e 10). A primeira lectura refereríase a xente que lle ofreceu agasallos polo seu canto a pesar do maio que sería, na liña da cantiga "Don Martin Galo ést'acostumado" [56], do mesmo autor, e que a precede nos cancioneros. O equívoco tería, así, dúas opcións: a de que comprobamos que el ten un amante (*vestido, e de cavalo*) ou de que el mesmo é un homosexual (*vestido e de cavalo*).

²⁴⁰ Vid. s. v. *cabalón* en Carré Alvarellos (1951) e Franco Grande (1972). Eladio Rodríguez González (1958), s. v. *cabalón*, indica "Aum. de CABALO. // Persona corpulenta, ruda, desgarbada y tosca. Aplícase a los dos sexos". Sinala como sinónimos *cabalote* e *cabaloto*, nos correspondentes verbetes.

O termo *cabaloto*, que persoalmente ouvimos utilizar no sentido de 'muller masculina' en Ribeira, ten tamén a acepción de 'persoa de modais bruscos' (aínda que, na verdade, é moi escasamente aplicada aos homes), que é un significado que tamén se lle atribúe a *cabalón*. Isto quere dicir que cando menos nalgúns ocasións funcionan como sinónimos perfectos.

Unha informante da mesma localidade de Ribeira transmitiunos que ouviu esa palabra como significante inequívoco para 'lésbica'. Outras de Arzúa e Mazaricos indicáronnos que se aplicaba para 'mulleres brutas, pouco femininas e/ou torpes'. Informantes de Rianxo, Padrón, Bergantiños e A Coruña sinaláronnos que se usaba para ese sentido o significante *cabalo*. Polas Terras de Iria, para lle dar máis énfase diríase "Cabalo de Brión". Toda esta información recollémola no 24 de decembro de 2016.

Outro caso en que aínda resulta máis ardua toda tarefa de interpretación é no ciclo de doce cantigas sobre os *zevrões* que escribiu o galego Lopo Lias [17-28]. A rubrica dinos pouca cousa, como que se trata dun ciclo de crítica a uns infanzóns: "Don Lopo Lias trobou a ñus cavaleiros de Lemos, e eran quatro irmãos e andavan sempre mal guisados; e por én trobou-lhis estas cantigas."

Alén de ser escasa, a información que nos fornece resulta despois contraditoria ou difícil de situar nas composicións. Un elemento importante é que aí se fala da crítica contra catro irmáns, mais só son identificábeis Airas Moniz, Airas Louço e un Rodrigo que non está tan claro que tamén sexa da familia, pois preséntase como oposto aos outros *zevrões*²⁴¹. Mais tamén pode ser, con certeza, que haxa nos xogos lingüísticos outros irmáns que non poidamos diferenciar.

Francisco Nodar Manso (1983) tamén chamou a atención ao feito de que, a pesar de que nesa introdución en prosa tamén se fala de que son uns cabaleiros de Lemos, a comarca galega non aparece identificada por ningures. Tales disxuncións entre a rubrica e os versos levaron a Nodar Manso (1983: 335) a dar cunha interesante advertencia: "los comentarios introductorios de las cantigas no pueden tomarse al pie de la letra"²⁴². Foi ese mesmo investigador quen realizou unha interpretación de todo o ciclo en chave homosexual, co seguinte esquema (Nodar Manso, 1983: 341; 1990: 150-151):

1º Exponse brevemente o contido do relato [17].

2º Suxírese equivocadamente a homosexualidade de Airas Moniz [18-26].

3º Descríbese o acto sexual entre dous homes, coa seguintes situacións:

a) O incesto entre dous irmáns [22 e 26].

b) A tentativa de violación a Rodrigo [23].

4º O arrepentimento de Airas Moniz, tras todo o que perdeu por causa da súa sela [25].

²⁴¹Silvio Pellegrini (1969: 10) mesmo acha que ese Rodrigo sería un trasunto do propio trobador.

²⁴² Como lembrou Xoán Carlos Lagares, o autor do estudo monográfico de referencia sobre as rubricas explicativas: "O maior problema surxe, en última instancia, con respecto á fiabilidade da propia información referida pola rubrica, pois son distintas as persoas do rubricador e a do poeta e, por outra parte, a epígrafe pode ter sido redixida tempo despois da composición da cantiga, tras se perder a memoria dos acontecementos que están na súa orixe "(Lagares, 2000: 67).

5º O consello do suxeito poético a Airas Moniz [27].

6º O suxeito di que fixo as paces por un tempo con Airas Moniz, mais que nesas paces non entraba que si lle puidese criticar a egua que levaba [28].

Esta lectura presentouna primeiro na súa disertación de doutoramento (Nodar Manso, 1983) e reelaborouna parcialmente para a edición en libro (Nodar Manso, 1990). Porén, tivo moi pouca aceptación crítica. Até onde sabemos, só un estudo lle deu eco (Michalski, 1997: 1050). Pola nosa banda, non podemos menos que recoñecer que é un dos casos máis difíciles entre os varios obscuros a que nos enfrontamos nesta disertación, máis cando inexistente información historiográfica que nos dea luz sobre os posíbeis acontecementos relatados.

Por unha banda, parécenos que hai tres elementos equívocos que apoian a interpretación suxerida. O primeiro é a propensión que hai nos nosos cancioneros a dar insinuacións homosexuais cada vez que se fala do traseiro masculino, como xa vimos no capítulo 8; o segundo, que é certo que en varias composicións o ruído da sela parece ter unha insinuación obscena; por último, o terceiro e máis importante, o uso de metáforas équidas.

O *zevron*, aínda que aquí teña un sentido figurado de 'home groseiro' (Ferreiro, dir., 2014-, s. v. *zevron*), parte dunha acepción recta do termo *zebro* como 'onagro, burro selvaxe'. Así se describe o animal na *General Estoria*:

Et dizẽ Jeronymo et mēestre Pedro quelle chamã ãno ebrayco fara, et fara tanto quer dizer ãno noso latym cõmo onager, et onager dizemos nos quee ãna nosa language por asno montes ou por zebro. Et por esto diz Metodio que he aquesto dito: os asnos mōteses ou os ezebros (...). (Martínez López, ed., 1963: 221)

Por unha banda, pois, se un cabaleiro é igualado a un cabalo bravo pódese entender que é "paradigma do cavaleiro *mal guisado*" (Arias Freixedo, 2012: 649): cun aspecto físico descoidado, que non mantén con xeito as súas propias pertenzas, que non segue as regras do refinamento cortés etc.

Nalgúns bestiarios medievais tamén caracterizan o onagro como unha especie moi brava, que tería como unha das súas peculiaridades certo instinto de tentar castrar os

machos: segundo algúns relatos, serían os pais os que lles cortarían os testículos aos fillos; segundo outros, sería a femia a que llos arrincaría cos dentes ao proxenitor (Malaxecheverría, 1987: 152-154).

Frei Martín Sarmiento, intrigado pola desaparición dun animal que outrora tivera moita presenza, vai procurar no italiano Bruneto Latino unha descrición do mesmo, a través do cal consegue a seguinte información: "Que es mayor que ciervo. Que tiene las orejas muy largas. Que por encima del espinazo le corre una lista o túrdiga, como si fuese mulo. Que es animal de pata hendida. Que su carne es muy buen alimento" (Sarmiento, 2013: 7).

Do anterior, hai un elemento moi importante para o noso estudo e que lle dá máis forza á hipótese de Francisco Nodar: a aberta comparación física do zebro co mulo.

Ademais, a *sela reingeliosa* que aparece reiteradamente nestas composicións, se ten insinuacións eróticas claras, estas parecen ser de cariz homosexual, en relación coa pasividade:

La escena en la que el Cebrón le saca el manto a la esposa para que su cuerpo quede cubierto con una delicada prenda interior [a cantiga 18] parece señalar una ceremonia sensual ejecutada por el matrimonio Cebrón en el cortejo erótico. Pero los sonidos estridentes que emanan de la "sela" no los provoca el cuerpo de su mujer semidesnuda (...). Una "sela" tan particular, que "cruje" ante el cuerpo de una mujer semidesnuda, propone la existencia de una realidad poética que no se puede confundir con una silla de montar. La "sela reingeliosa", "como podrida", se identifica con el trasero del Cebrón, y la asociación semántica sela-culo se debe a que el jinete bien montado posa las nalgas sobre la "esteira" (...). (Nodar Manso, 1990: 155)

En fin, que a sela que renxe é aquela que está a *cavalgar*, no sentido que lle encontramos a ese significativo.

As cantigas que semellan máis explícitas na posibilidade de relacionamentos homosexuais son a [22], a [24] e a [26]. Na [22] relátasenos que os *zevrões* teñen as *selas* rotas ou en mal estado, polo cal decote "dan dos nadigões" (vv. 5 e 15) ou feren "de cu'a bouço" (v. 25). O feito de que non arranxen esas selas causa a sorpresa dunha muller que os contempla e lles pregunta por que non lle poñen remedio. Todas estas parecen claras metáforas sexuais (coa "sela reingeliosa" tamén incluída de novo no v. 24), mesmo se non

tivermos clara a conclusión de Francisco Nodar Manso (1983: 351 e 1990: 60) de que sería un exemplo de "ni más ni menos que (...) un incesto homosexual":

No existe ninguna duda que la "sela canterlada", que la silla fecal, "como podrida", se trata del trasero de uno de ellos, a quien pone el narrador en posición pasiva, "dand'os nadigões", ofreciendo las nalgas; nótese que los dos enamorados están montados en la misma "sela", lo cual corrobora el acoplamiento homosexual incestuoso. (Nodar Manso, 1983: 352)

Na [24], fálase de que, unha vez que o *zevron* xa non ten a sela, xa non anda *encavalgado* (v. 3) e, por iso, non ouvirá o renxer:

pois a sela non ouço,
a que renger soia
ao lançar do touço
(vv. 12-14)

É bastante importante que aí se nos diga que o ruído da sela se producía cando se lanzaba o *touço*, o pau de arremesar nos xogos de cabalaría, que semella unha metáfora fálica que complementa moi ben o conxunto alegórico que se pon en funcionamento nestes versos e noutros do mesmo ciclo.

Aínda que algúns dos equívocos poden ser descifrados, ou aproximarse ao seu desciframento, a verdade é que varios son incomprensíbeis e o conxunto continúa dubidoso. Do pouco que podemos espreitar é que hai unha serie de metáforas vencelladas coas cabalgaduras que teñen clara connotación sexual e, nalgunha das composicións, a lectura homosexual parece, se non transparente, si coherente co sentido que se lle dan noutros textos dos cancioneros aos termos equívocos que alí se seleccionan. Non pomos este ciclo baixo a dúbida dun asterisco porque, aínda que esta interpretación nos parece que non é completa nin resolve todos os enigmas dos textos, é a que máis se aproxima a lles dar un sentido.

Imos facer unha recapitulación de todos os equívocos equívocos que rexistramos nas composicións do conxunto do noso corpus e os significados que lles puidemos delimitar:

9. A ANIMALIZACIÓN

Significante	Nº de cantiga e versos	Posíbeis significados
*albardon	[27, v. 3]	Pode ser un cabalo de carga ou un aparello vinculado coa albarda. Parece que funciona como unha metáfora sexual, mais non fica clara. Repárese que esta forma é unha reconstrución, por razóns de rima, mais que nos manuscritos figura <i>albardar</i> .
azemela	[8]	Non fica claro.
besta	[34, v. 14]	Homes (en especial, serventes) obrigados a teren relacións sexuais.
	[50, v. 12]	Home homosexual? Desexo de ter relacións sexuais como activo?
	[58, vv. 1, 6, 9, 11, 19 e 22]	Amante feminina máis nova? Manceba dunha alcaiota? Parece que hai tamén un equívoco coa propia vaxina.
	[63, v. 25]	'Cabalo', por oposición a <i>muu</i> e <i>rocin</i> , que si terían significados equívocos. Muller heterosexual, por oposición?
besta luar	[58, v. 22]	Amante, for masculino ou feminino.
cavalo	[57, vv. 5 e 10]	Home homosexual?
egoa	[28, vv. 9, 20, 31, 42]	Muller sen identificación da súa opción sexual? Muller heterosexual?
muu	[4, vv. 1 e 8]	Home pasivo.
	[11, v. 9]	Home homosexual. Prostituto?
	[39, v. 2]	Home homosexual.
mua	[62, vv. 4, 8, 13 e 14], [63, vv. 6 e 16], [64, vv. 6, 7, 12, 14 e 18]	Home homosexual.

	[5, v. 7 e 14], [58, v. 24]	Muller homosexual.
	[8, v. 5]	Non fica claro.
muacha	[63, v. 9 e 20]	Home homosexual.
muacho novo	[58, v. 24]	Cliente dunha prostituta? Amante heterosexual masculino?
rocin	[58, v. 17]	Cliente dunha prostituta? Amante heterosexual masculino?
	[63, vv. 4, 8, 15, 19], [64, vv. 6, 8, 12, 13 e 18]	Amante homosexual.
seendeiro	[5, v. 7]	Amante heterosexual?
zevron, zevrões	[17, vv. 6 e 12], [18, vv. 4, 6, 10, 12, 16 e 18], [20, v. 15], [22, vv. 1 e 11], [23, v. 1], [24, v. 2], [27, v. 1], [28, v. 26]	Amantes homosexuais, a partir da <i>interpretatio nominis</i> dun alcume?

Se repararmos nos casos estudados, temos tamén de rexeitar a posibilidade de interpretar de forma continua e clara a forma *muu* como un home ('homosexual' ou 'prostituto homosexual') e *mua* como unha *muller* ('barregá'). Ben ao contrario, constatamos que se configura unha connotación equívoca preferentemente homosexual, tanto masculina como feminina, que nos homes é con independencia do sexo do animal.

Así, nas relacións lésbicas todos as denominacións serán en feminino (*besta*, *mua*, *muacha*), porén nas relacións entre homes tanto poden manter concordancia en masculino (*muu*, *rocin*, *cavalo*) como non mantela (*mua*, *muacha*, *besta*). Nestes últimos casos cómpre ter presente que o termo *besta* funcionaba na Idade Medida como hiperónimo para 'animais de carga' e non como marca de xénero (s. v. *besta* en Ferreiro, dir., 2014-, e González Seoane, 2006-2012).

Temos, pois, que rexeitar a opinión de Graça Videira Lopes (2002: 484), quen ao se deter na cantiga [62], sobre Joan Bolo, replicou que Elsa Gonçalves (1991) non tiña razón

en considerar que se falaba dun amante homosexual:

Equívoco com o termo *mula* há certamente, mas não creio que se possa interpretar desta forma, uma vez que o feminino e o masculino (*mula/mu*) tinham, de facto, valores diferentes: *mula* designava a barregã e *mu* o amante homossexual, como se depreende claramente doutras cantigas de escárnio (...). Nesta medida, não creio que o rei aluda aquí a uma relação homossexual, pelo menos nesta primeira cantiga, mas sim, de facto, a uma barregã. (Lopes, 2002: 484; itálicas no orixinal)

Porén, como xa vimos, o percurso polos nosos cancioneros non deita ese resultado. No mesmo ciclo sobre Joan Bolo podemos observar de xeito diáfano na cantiga [63] que tanto *rocin* como *mua* son referencias a amantes masculinos, con independencia do sexo dos animais. De feito, na fiinda dise sobre a mua: "Mui máis quería, besta non havendo, / ant'ir de pé ca del'encavalgado" (vv. 25-26). A disxunción *besta / mua* é, esa si, unha disxunción *muller / home*, que o suxeito poético ten clara: non está disposto baixo ningún concepto a *encavalgar* un home.

Para Elsa Gonçalves (1991: 58), a diferenza de significados entre *rocin* e *muacha* dánnola os versos 15-16 da composición [63]:

Joan Bolo trocou um amante jovem, provavelmente dócil ("un rocin bel'e loução... de que el gran sabor avia") por um amante velho ("ũa muacha revelador... mua mal manhada"). As sequências fónicas "rocin feit'e corredor" vs. "mua mal manhada" constituem, quanto a nós, um significante sugestivo. (Gonçalves, 1991: 58; itálicas no orixinal)

Coincidimos na idea de que se trata dunha proposta suxestiva, mais non encontramos máis elementos que eses poucos para a sustentar. Parécennos que son indicacións insuficientes para tentar determinar a idade dos amantes en contenda, senón unicamente o contraste entre as súas belezas e disposicións.

9.3 O can e outras posíbeis metáforas animais

É moi significativa para o noso estudo a cantiga "Don Estevã[o], tan de mal talan" [50], pola aparición de dúas metáforas animais: *besta* (nesta composición, especialmente equívoca, como xa vimos) e a expresión *trager come can*. Esta última aparece como palabra-rima.

No sentido recto, *trager come can* é tratar mal. De *can* deriva por exemplo o italiano *canaglia*, e de aí *canalla* (Corominas / Pascual: 1984: 794); así mesmo, a forma *cão* figura como abondosamente como insulto en textos medievais en galego-portugués (Boullón Agrelo, 2012: 297-298). Noutra orde de cousas, son tamén moitas as linguas que utilizan este animal para denominar a postura sexual da penetración *a tergo*, curiosamente chamada en latín dunha forma máis vaga: *coitus more ferarum*, 'coito ao xeito dos animais' (Campbell, 2009: 204). Burcardo de Worms, do século XI, escribiu no XIX libro do seu *Decretum* un guía para confesores, que contén unha relación de preguntas para a persoa penitente. Entre esas cuestións, estaría a de se practicaron a copulación desde atrás, literalmente 'á maneira canina' (Jordan, 2002: 83). En inglés é o *doggy style*, en castelán *posición del perro / perrito*, en francés *levrette* ('cadelíña'), *postura del gosset* en catalán etc. [Wikipedia, 23/02/2017].

A partir dalgúns bestiarios, como *De Animalibus*, estendeuse a aparición do can para representar unha forma dolorosa de practicar o coito, un aspecto que pode achegar algún matiz á comprensión do texto, mais que pensamos que non é crucial nesta ocasión:

The dog appeared quite naturally to be an especially good figure when it came to discussing an accident that could occur during the performance of the sexual act, and which modern medicine calls 'penis captivus'. Medieval doctors set little store by this mishap. Moralistic literature, on the other hand, saw it as a punishment for those wicked people who had illicit carnal relations or who transgressed a prohibition. (Jacquart / Thomasset, 1988: 161-162)

Tamén aparece identificado como can, dentro no noso corpus, un infançon do ciclo dos zevrões que escribiu Lopo Lias, en concreto nas composicións [19] e [28]. Na [19], que ten por *incipit* "Enmentar quer'eu do brial", parécenos que a comparación co animal ten unha finalidade ofensiva, pois estano a acusar de "homezian" (v. 8), isto é, homicida, porque matou de frío unha muller, se callar para nos transmitir que non tiña relacións sexuais con ela. Mais achamos que non se pode tomar ningunha outra conclusión sobre a referencia animal.

Xa na composición [28], dise do "infançon vilan" (v. 34) que é "afamado come can" (v. 35) antes de recordar algúns elementos propios do ciclo que poden ter segundas lecturas

eróticas, como a sela "canterlada" (v. 36) e o "brial" (v. 37). No entanto, non existe unha vinculación minimamente directa entre a comparación canina de que se poidan tirar máis conclusións de carácter erótico ou homoerótico, máis alá da súa maldade e do seu apetito insaciábel ("afamado"). Nese sentido, estas composicións seméllanse á afonsina "Penhoremos o daian" (B 459), en que o rei Sabio satiriza o deán de Cádiz porque lle roubou un *can*, razón pola que el ficará cunha *cadela* súa. Existe aí unha clara denigración absoluta das mulleres (Paredes, 2010: 58), porén non existen aí tampouco trazos de carácter homosexual no uso do vocábulo en masculino.

A seguinte das figuras alegóricas naturais en que nos imos centrar é, na verdade, para a descartar. Debemos xustificar por que non consideramos o termo *mostea*, a pesar de estar presente na cantiga "Achei Sanch[a] Anes encavalgada" [5] e que varios críticos a consideraron unha metáfora animal sobre a sexualidade contranatura. Referímonos en concreto a Carlos Alvar (1998: 10) e a Juan Paredes (2010: 55-56 e 2010b: 88), que desenvolveu dese xeito a idea na súa edición das cantigas profanas de Afonso X:

mostea: *mustela*, 'comadreja' y *mostela* 'gavilla, carretada', por la forma y color del animal y la tendencia de la lengua rural a servirse de nombres de animales para los conceptos de uso cotidiano. El término tiene que ser descodificado en el campo semántico específico en el que se desarrolla la cantiga, que no se limita al ámbito del acarreo de la paja, como queda evidenciado por el juego de significados de lexemas como *encavalg*, *palheiro* y, sobre todo, *fududancua*, que remite a una actividad sexual contra natura, como la mustela (comadreja), animal que, según los bestiarios, era capaz de concebir a través de la boca y parir por las orejas (...). (Paredes, 2010: 55-56)

Aínda que esta lectura vén como luva á man para esta tese, concluímos que se trata dunha hipótese errada. Primeiro, porque ese recurso a colocar unha nova metáfora animal non contribuiría para nada aos versos, cando nesta cantiga se xoga con claridade cunha animalización vinculada ás cabalgaduras (vv. 1, 5, 7, 11, 13, 14 e 16), sobre a que xa nos detivemos. Mesmo sería confuso crear outro relacionamento tan dispar, que non tería funcionalidade nin por analogía nin por confrontación.

En segundo lugar, descartámolo porque a propia composición nos di —ao noso ver, con claridade— que a *mostea* non é outra cousa senón a 'carga que leva un carro', en

especial 'carga de palla'. Lembremos os versos 9-12:

Santiguei-m'e disse: "Gran foi o palheiro
onde carregaron tan gran mostea";
*vi-a cavalgar per ùa aldeia
e quige jurar que era mostea.*

Con ese mesmo sentido aparece recollido o termo profusamente na lexicografía galega do século XX (cfr. Santamarina, dir., 2006-2013: s. v. *mostea*). Debemos acrecentar que é tamén o único sentido sobre o que se debruza Carlos Paulo Martínez Pereiro (1996: 135) no seu completo bestiario trobadoresco.

Esa acepción, aliás, dá pé a unha mellor comprensión dos equívocos eróticos da cantiga, xa que se pode entender que "Sancha Anes saiu coberta de palha, com ela se confundindo (sinédoque) e confundindo também o próprio espectador" (Aragão, 2003: 370). Que procedese dun palleiro de ter o encontro sexual é unha interpretación que nos parece afortunada.

O terceiro motivo para desatender esa posibilidade é que o propio termo *mostea* como equivalente de *mustela*²⁴³ non pasa de ser unha hipótese, que –até onde sabemos– non aparece referendada pola documentación do galego-portugués, nin medieval nin posterior. Lembremos que, tal e como nos transmite o texto CCCLIV das Cantigas de Santa Maria, un exemplar desta especie era especialmente querido por Afonso X, que o tiña a xeito de mascota. Porén, a única denominación que se utiliza nos cancioneros marianos do Rei Sabio é *doneyña*: "a que chaman donezña os galegos" (Mettmann, 1989: 218).

Descartada esa posibilidade, si entra dentro do noso ámbito de análise, porén cunhas metáforas que non teñen moi claros os referentes, a cantiga [79*]: "Noutro dia, en Carrion", de Pero da Ponte. No sentido recto dísenos que un infanzón viu no mercado un salmón e tivo moita vontade de o comer, así que mandou un home seu que o comprase e,

²⁴³ O étimo latino non está claro, podendo proceder tanto de *MUSTELLA* (que semella máis probábel) como de *MUSTELA*.

En Gómez (1937) aparece *mustela* como termo galego, xunto con *donosiña*, *donxela*, *donicela*, *doncela* e *donociña*, para o castelán *comadreja*. Do mesmo xeito, identificábase como un vocábulo galego e non castelán no dicionario de Cuveiro Piñol (1876). Porén, é unha palabra que tamén existe en castelán e, como é sabido, identificar popularmente un termo como galego non evita que en ocasións poida ser un castelanismo (pensemos nos casos de *pocillo*, *costilleta*, empréstimos do castelán como *medrar* etc.).

despois, xa se vería quen pagaría.

Por iso, para Manuel Rodrigues Lapa a composición fai serie con outras do trobador en que se critica un "homem ávido, pelintra e caloteiro" (Lapa, 1998: 224). Graça Vidreira Lopes comeza por seguir na lectura o sabio editor, mais despois matiza:

Não é impossível, no entanto, que haja um sentido equívoco nesta cantiga. Como se poderá ver mais à frente (na cantiga nº 320 ["Eu en Toledo sempr'ouço dizer", do mesmo Da Ponte]), os termos "salmão" e "peixota" podiam ter um duplo sentido erótico (o que ajudaria a explicar a referência final à mulher do infançon, nesta cantiga). Mas se há um equívoco aqui, ele é relativamente impenetrável, pelo que o refiro a título de hipótese. (Lopes, 2002: 365)

A investigadora abre a partir de aí varias teorías de interese. A primeira, coa palabra *peixota*: "Note-se, no entanto, que havia uma corruptela de Peixota, *pissota*, como hoje 'pichota'. É possível que houvesse qualquer forma de equívoco oral" (Lopes, 2002: 581).

Se se rler o poema con esa indicación, e en especial versos como o 7 ("Peixota quer'hoj'eu comer"), verase que os dardos que dirixe Pero da Ponte van buscando varios albos. Obsérvese tamén que o verbo *crecer* (v. 5) pode ter un bastante obvio equívoco de carácter fálico, pois vincúlase co desexo.

Habería que apuntar tamén o uso máis habitual no noso cancionero de termos con uso disfémico vencellados coa alimentación (Marcenaro, 2009: 177), como *pan* (hipótese que defende Arias Freixedo, 2003: 408), *comer* e *cear* (Martínez Pereiro, 1996: 166), as referencias que vemos na cantiga [49*] etc. Así mesmo, igual que vimos en *muacho / mua*, pode darse aquí unha contradición procurada entre o obxecto de desexo masculino ou feminino:

[A] equivalencia englobadora e xenérica da peixota co salmon, que na súa alternancia "el"/"ela" ao longo do desenvolvemento da cantiga parecen ir establecendo cruzadas relacións equívocas co infançon e, na estrofa final, tamén coa súa molher. (Martínez Pereiro, 1996: 166-167)

Repárese ademais en que pode haber un calembur coas metáforas ícticas nos versos 25-26: "a mia molher / que morre por el outrossi", que ela querería tanto ese peixe como o quería o seu marido infançon. Ese xogo non o vemos por ningures noutra cantiga (B 1653 / V 1187) de Pero da Ponte en que figura tamén unha Peixota, neste caso semella que como nome propio, se callar unha prostituta (Lapa, 1998: 236):

Eu, en Toledo, sempr'ouço dizer
que mui maa [vila] de pescad'é;
mais non o creo [ja], per bõa fé,
ca mi fui eu a verdad'en saber:
ca, noutro dia, quand'eu entrei i,
ben vos juro que de mia vista vi
a Peixota su u[n] leito jazer.

Endõado ben podera haver
Peixota quen a quisesse filhar,
ca non havia nulh'home a parar;
e ùa cousa vos quero dizer
(tenh'eu por mui bõa vileza assaz):
ùa Peixota su o leito jaz
e sol nulh'home non a quer prender.

E se de min quiserdes aprender
qual part'ha de cima en esta sazon,
non [a] ha i, sol lhis ven i salmon;
mais pescad'outro, pera despender,
mui rafeç'é, por vos eu non mentir:
ca vi eu a Peixota remanir
i so un leit', assi Deus mi perdon.

É verdade que nas dúas composicións de Pero da Ponte hai elementos comúns: sitúanse nun lugar onde hai escaseza de peixe e, ante iso, aparecen en ambas un *salmon* e unha *peixota* / *Peixota*. A pesar diso, o *unicum* das composicións semella ser diferente: na [79*] hai insinuacións sexuais nunha crítica maldicente contra un infanzón avaro e na que acabamos de citar a sátira iría contra esa Peixota que ninguén quere nin gratis.

Como último apuntamento, é salientábel a aparición dos termos *boi* e *cabra* na cantiga [31], porén aí non o fagan como animais, senón como denominacións de pedras preciosas ou semipreciosas, que á súa vez son símbolos fálicos:

e meteu-lhi un grand'olho de boi,
aquele maior que el no mund'achou.

Olho de cabra lhi quis i meter,
e non lhi pôde no caston fazer;
e con seu olho de boi xi ficou.
(vv. 20-24)

10. Misoxinia e lesbofobia

Nunhas composicións elaboradas por homes e pensadas tamén en especial para o público cortesán de varóns, non é estraño que o lesbianismo apareza nas nosas composicións escarniñas como un fantasma masculino. A fórmula de Xuvenal *lassata uiris necdum satiata*, 'cansa dos homes, porén non saciada, non satisfeita' (Adams, 1982: 103) é a que funciona nestas composicións sobre soldadeiras.

Ao longo dos anos de elaboración desta disertación, encontramos menos información en xeral sobre a temática interfeminina. Porén, como xa sinalamos no capítulo 5, esta escaseza cobra unha enorme importancia relativa, pois no galego-portugués medieval escribíronse por volta da metade dos textos sobre lesbianismo que hai en todas as literaturas europeas e un dos dous hipotéticos poemas amorios romances que unha voz feminina lle dirixe a outra.

No libro *Amigos e sodomitas* afirmabamos que todas as sátiras de tema sáfico estaban protagonizadas por soldadeiras: "nin damas casadas, nin mozas casadeiras, nin monxas, nin ningún outro grupo social: só soldadeiras, como mulleres hipersexualizadas" (Callón, 2011: 105). Novas lecturas e novas análises lévannos a rectificar esa conclusión. É verdade que estas figuras continúan a ser principais, porén non son as únicas.

Como observamos tamén no capítulo 4.4, nos tratados médicos medievais "the condemnation of female homosexual practices is not particularly severe" (Jacquart / Thomasset, 1988: 159), mais ten unha base misóxina, a de considerar que "the loss of female seed has less importance for the preservation of the species" (Jacquart / Thomasset, 1988: 160). Porén, ese castigo relixioso e xurídico farase evidente conforme haxa algún elemento polo cal esa relación poida verse como unha ameaza para a orde social, por exemplo polo uso de instrumentos para a penetración, que sería tanto como querer dicir que esa persoa non asume o seu rol de xénero e, ademais, subliña a ignorancia sobre os gozos femininos.

10.1 A hipersexualización das soldadeiras

O nome de *soldadeira* parece conxugar as dúas funcións que se lle recoñecían. Unha primeira como xograresa que, por tanto, cobra a *soldada* polo seu traballo²⁴⁴, igual que calquera outro xograr, ao cal "seriam equiparadas ou colocadas só um pouco abaixo" (Marques, 1981: 127). Outro papel que desenvolven, que é o que case monopoliza os dardos que reciben nos códigos, é o de acompañantes sexuais remuneradas, igual que as formas de prostitución organizada que acompañaban os destacamentos de *soldados* (Pallares, 1993: 85)²⁴⁵. Porén, un problema que nos podemos encontrar é até que punto forzamos a interpretación dun sentido sobre o outro e, así, podemos chegar a lle atribuír sempre a unha soldadeira ser prostituta e a unha prostituta que non participa do trobadorismo nin ten unha vida itinerante –porén figura nos cancioneros pola relación cun trobador ou xograr– ser soldadeira. Do mesmo xeito, o propio significante *puta* non sempre tería por que significar que unha muller cobraba por ter relacións sexuais, senón que "vendría a ser algo así como la representación de la lujuria, de la mujer libidinosa, capaz de transgredir todos los principios para alcanzar la satisfacción" (Montero Cartelle, 2008: 157).

Aínda que o universo de soldadeiras que poboa o noso cancionero satírico é (ou aparenta ser) máis amplo (aparecen nun total de 43 composicións, no cómputo realizado por Lopes, 1994: 214), o certo é que só hai catro poemas que chegasen até nós en que se utilicen o propio termo que as designaba. Un deses cantares é un de Joan Garcia de Guilhade, "Dona Ouroana, pois ja besta havedes" [58] que entra de cheo no noso estudo. No seu verso 11 dísenos que "pela besta sodes soldadeira". A interpretación inxenua (difícil, é verdade, nesas alturas da cantiga) sería que se pode denominar así porque vai de corte en corte, para o cal usaría a súa cabalgadura; a lectura maliciosa, como xa vimos na

²⁴⁴ *Soldo* é unha denominación que reciben as moedas (Ferreiro, dir., 2014-: s. v.) e a expresión *fazer soldada* rexístrase co significado de 'vender a retalho' (cfr. "Pedi eu o cono a ãa molher" [B 1576], de Pero Garcia d'Ambroa, un dos escasos textos en que o pagamento como prostitutas é razón explícita para a crítica destas mulleres).

²⁴⁵ No Imperio Romano, a partir da época augústea prohíbeselle o matrimonio aos soldados, que se ven forzados ao concubinato. As escavacións arqueolóxicas indican que había cabanas próximas aos campamentos militares, nas cales era probábel que vivisen esas concubinas (Puccini-Delbey, 2007: 106).

epígrafe 9.2, podería referirse tanto á súa propia vaxina como a outra muller con que tería relacións, fosen afectivas, fosen manceba - alcaiota.

A desconsideración cara ás soldadeiras testemúñase tamén nas normas que lles van limitando o acceso ou os días de estadía nas cortes ibéricas, a partir dos anos 60 do século XIII (Marques, 1981: 127). Porén, o galego frei Álvaro Páez (probábel fillo ilexítimo de Paai Gomez Charinho), denunciaba en 1344 que a mesma situación se mantiña nas cortes peninsulares hispánicas:

Quadragesimo quinto, [pecam] porque, mormente os reis de Espanha, recebem em sua casa e em sua companhia um grande número de meretrizes públicas, e a a algumas destas, chamadas *estipendiárias* [algumas linhas antes apareciam identificadas com as soldadeiras], dão dinheiro e pensão em seu palácio, e permitem e consentem que outros seus familiares as recebam, sendo assim o seu palácio, em parte, prostíbulo, lupanar e alcouce, como outrora o templo de Jerusalém (...). (Cit. in Oliveira, 2011: 332; itálicas e colchetes na obra citada)

Mesmo coas limitacións que se lle aplicasen (ás veces de verdade, ás veces só no nivel do discurso), nunca debemos esquecer que a prostitución feminina era finalmente tolerada porque evitaba os perigos de barreganía (Marques, 1981: 126) e esconxuraba a proliferación de violacións e adulterios (Corral, 1996: 279). Non se trata dunha asunción práctica que puidese estar confrontada co sentir relixioso, senón que son tamén varios os autores cristiáns medievais que seguen Agostiño de Hipona na idea de que a prostitución é un mal necesario (Montero Cartelle, 2008: 156-158; Molina Molina, 1998), aínda que algúns como Álvaro Páez teñan unha visión máis rixida²⁴⁶. Na concepción maioritaria,

[a]ccording to religious authorities, a prostitute was no worse than any woman who fornicated with many men. Receiving payment for sex did not necessarily make it more a serious transgression than other misuses of the body. (...) When prostitutes were considered more sinful than other fornicating women, it was not because they were professionals but rather because they were considered responsible for the sins of the men they were believed to seduce: ironic given the prevailing view of women's passivity and society's utilitarian attitude toward prostitution. (Karras / Murray, 2010: 67)

Porén, xa no final da Idade Media, as mentalidades tendían a asociar os adiantos que

²⁴⁶ Por exemplo, este eclesiástico nado na Galiza defendía nun comezo un retorno ao ideal franciscano de pobreza, aspecto en que o Papa o convenceu de que non debería manterse. Para unha síntese do seu pensamento, vid. Calafate, 1993; para un resumo biográfico, vid. Montero Santalha, 1992.

podían percibir nas zonas de prostitución coas calamidades que se vivisen no momento (Mitre Fernández, 2003: 35).

Di Judith M. Bennet (2000: 15) que "if women worked as prostitutes or otherwise flouted norms of sexual propriety, we might see their deviance as lesbian-like". Algo diso achamos tamén nos manuscritos do trobadorismo galego. Aínda que na verdade as soldadeiras non cuestionan o esquema da propiedade sexual, si rompen con el e mantéñense nun espazo onde as formas de relacionamento, e as formas de opresión, son moi diferentes. Por exemplo, aínda que todas as soldadeiras partían dunha situación marxinal, ás veces poderían entrar nunha sorte de concubinato no cal podería manter unhas marxes de actuación e incidencia social superiores ás que se lles permitían a algunhas damas. Moi probabelmente eran as únicas mulleres que podían participar directamente no exercicio do espectáculo trobadoresco (se excluirmos o papel importante, porén máis indirecto, das mecenas), con algún instrumento musical, coa súa danza e, con alta probabilidade, tamén coa súa voz.

A soldadeira máis coñecida é Maria Balteira, que aparece varias veces nos maldizeres, porén sempre é tratada cunha consideración ausente nas outras compañeiras de traballo: a ela é a única á que nunca se atúa. En fin, é unha excepción entre as coñecidas.

As mulleres, como tema per se para a sátira, despertaron un enorme interese nos autores clásicos e medievais (Hodgart, 1969: 8). As soldadeiras e prostitutas eran aínda un elo máis feble da cadea social, polo que se transformaban nun albo fácil para trobadores e xogres. No entanto, non se pode negar que as sátiras que se lles dirixen nos cancioneros se arrogan sempre un ton que cae do lado do humorístico. Aínda que con frecuencia é un riso degradante e zafio, non se sustenta nun discurso moralizante nin condenatorio. Iso tamén é aplicábel á cuestión da opción sexual que se lle atribúen a algunhas desas mulleres (Lacarra Lanz, 2011: § 46).

Se puxermos calquera desas cantigas que conservamos en diálogo coas normas xurídicas que, a partir de 1270 e por varios puntos de Europa, comezan a condenar a torturas e á morte as mulleres *sodomitas*, a conclusión non resulta difícil: o insulto case

parece bondadoso, mesmo que en ningún momento vele unha profunda misoxinia.

Por exemplo, na cantiga [73], en que Afons'Eanes do Coton critica a Mari'Mateu polos seus gustos, o texto baséase en reducir mulleres a "conos" segundo outras persoas quixeren, ou non, conseguilos para se satisfacer: non hai persoas, hai un pedazo recortado do corpo. No entanto, o suxeito poético identifícase coa figura que satiriza: os dous procuran o mesmo e coa mesma intensidade: "tan desejosa m'es de cono com'eu" (2º v. do refrán). Concordamos, pois, coa apreciación crítica de Pilar Cabanes Jiménez (2005: 6), quen afirma que ese desexo sexual desenfreado "igualala al poeta y a la protagonista del escarnio. No se censura, pues, la relación homosexual en sí misma".

En xeral, as soldadeiras preséntansenos como as figuras hipersexualizadas por excelencia e atribúeselles un desexo sexual desmedido. Así, en "Maria Negra desventurada" (B 1384 / V 992), non resistirían á paixón da satirizada as "pissas" que compraba de forma frenética, que poden ser entendidas tanto como prostitutas ou, en especial, como consoladores.

Debido a esta hipersexualización, non é estraño que en varias linguas as palabras que designan a muller que se relaciona con outras mulleres veñan do ámbito da prostitución, como son los términos franceses "gousse" y "gouine", que en la actualidad significan bollera, pero que inicialmente significaban prostituta, ya que las relaciones lésbicas eran entendidas como una actividad sexual realizada por prostitutas. También podemos hablar del término alemán "jubelhure" que significa literalmente "puta de fiesta". (Moscasdecolores, 2016)

Estas son todas as mulleres referenciadas polo seu nome como lésbicas no noso repertorio satírico. Excepto a primeira e a penúltima, Dona Gontinha e Sancha Anes, todas as outras son supostamente soldadeiras:

Nome	Cantiga en que aparece
Dona Gontinha	[3] ²⁴⁷
Elvira	[86]
Leve (forma equívoca)	[68]

²⁴⁷ Non incluímos os outros nomes que se lle dan nesa composición á mesma dona, senón só aquel que pode ter vinculacións lésbicas.

Maria Leve	[67]
Maria Negra	[36*]
Mari'Mateu	[73]
Dona Ouroana	[58]
Marinha Sabugal	[74]
Sancha Anes	[5]
Sancha Perez	[68]
Maria Doming(a)	[84]

Xa veremos, no entanto, que hai outras cantigas, no ámbito conventual, que mesmo sen teren nome propio para as damas escarnidas, semella que non entran nesa identificación.

10.2 As *velhas*, as *mancebas* e as *covilheiras*

O contraste na literatura medieval entre os retratos que nos presentan de anciáns e de anciás dá un resultado contundente:

Harsh physical portraits of old men are relatively rare in medieval literature, but work after work features repulsive, toothless, stinking, ancient women who hobble about begging, bewailing their poverty, and, again and again, trapping young women into sex. (Mieszkowski, 2007: 299)

Esta figura non só aparece nos rexistros literarios, senón tamén noutras fontes históricas, que a crítica deu en coñecer como o fenómeno da *vetula*. Con certeza, o desprezo cara a esa figura tivo continuidade na Idade Moderna coas queimas masivas de bruxas, que eran maioritariamente anciás (cfr. Romano, 2011). É importante o feito de que en varios relatos en que aparece unha muller maior dándolle consellos a unha moza, "the old woman's body is not simply thought about sexually, it is experienced sexually, and the essential element of the description of her body is its capacity to rout desire" (Mieszkowski, 2007: 301).

Un deses textos máis coñecidos é o *Pamphilus*, unha comedia elexíaca escrita en latín da cal sobreviviron uns 170 manuscritos en toda Europa, o que ofrece un bo índice do seu

suceso, non só como historia para ler ou ouvir no tempo de lecer, senón como obra formativa para os homes que acudían ao ensino regrado da época (Mieszkowski, 2007: 309). Do seu éxito tamén dá conta que é o probábel étimo da palabra *panfleto*.

O *Pamphilus* foi a inspiración directa doutras obras máis coñecidas na actualidade, como o *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, a popularizada *Celestina* de Fernando de Rojas ou *Troilus and Criseyde* de Geoffrey Chaucer. En todos os casos sobresaie a figura da vella conseguidora, a que propicia a caída no pecado. Recordemos que a obra castelá que supostamente escribiu Fernando de Rojas foi "popularizada" con ese título (Deyermond, 2008: 75-76), mais que na verdade chegou ao prelo como *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. O verdadeiro protagonismo aos ollos da sociedade non estaba no par de namorados.

É fundamental termos en conta este pano de fondo cando aparecen nos nosos cancioneros a figura da *velha* e todas as connotacións que van con ela. Como explicou José Luís Rodríguez,

[a] dama trovadoresca pressupom-se jovem, embora raro se explicita esta juventude, salvo algunha vez nas cantigas de amigo (*pastorinha, louçãa...*). E aínda que a aplicación destes conceptos non se corresponda aos actuais, nem a *senhor* das cantigas tenha de ser, polo seu estatuto sócio-jurídico, excesivamente jovem, a insistencia das CEM [cantigas de escárnio e maldizer] na velhice supom, do punto de vista da órbita cortês, un claro exercicio de contra-texto. (Rodríguez, 1993: 58)

Concordamos con todos os matices que indica, mais queremos chamar a atención tamén á posibilidade de que non só "a aplicación destes conceptos non se corresponda aos actuais"; é probábel que en moitos casos tampouco se aplicase á conceptualización da época para a entrada na senectude. Moitísimas veces, a crítica pola idade pode ser só un tópico misóxino aplicábel mesmo a mozas, só por comparación con outras ou por axitar o fantasma do corpo decrepito.

As cantigas que teñen como motivo da sátira a vellez son case todas dirixidas a mulleres. Só hai unha a un home, "Martin Alvelo" (V 1025) de Joan Soares Coelho. Curiosamente, o que se lle aconsella aí é que non disimule os seus anos para seducir:

e non ch'ha mester
 panos louçãos;
 abr'i deles mãos,
 ca tod'a molher
 a tempo cata
 quen s'ata
 a esta barata
 que t'ora disser:
 d'encobrir anos
 con panos;
 aquestes enganos
 per ren non os quer.

Non ten absolutamente nada a ver coas sátiras contra a idade das mulleres. En todas as cantigas trobadorescas profanas en que aparece *velha* como substantivo ou adxectivo faino non só apelando aos anos que se teñen enriba, senón tamén ao estado físico en que se encontrarían esas persoas e, ademais, considerándoo consecuencia dunha vida desregrada (cfr. Rodríguez, 1993: 56-58).

Ademais, nun contexto en que o termo se lle lanza en especial a mulleres que se ven abocadas á prostitución, é importante observar que hai varios textos moralistas medievais en que se considera que unha prostituta comete fraude por pintar os seus cabelos ou usar maquillaxe para parecer máis nova, o seu cliente tería dereito a non lle pagar (cfr. Karras / Murray, 2010: 67).

Afons'Eanes do Coton usa o tema en tres ocasións. En "A ùa velha quisera trobar" (B 1590 e V 1122), o trobador cóntanos que a soldadeira Orraca Lopez lle pediu que non cantase unha anciá, pois todos pensarían que era por ela. Vai contra esa mesma muller en "Orraca Lopez vi doente un dia" (B 1589 e V 1121), a quen lle recorda a proximidade da morte.

Mesmo se o anterior é moi desagradábel, o vituperio é aínda máis exaxerado en "Covilheira velha, se vos fezesse" (B 1587, V 1119), composición na cal se rexistra, aliás, o termo *fududancua*, neste caso sen connotacións lésbicas. Igual que ese vocábulo, a *peideira* que aparece ao final tamén pode ter un sentido disfémico relacionado coa penetración anal, ao mesmo tempo que se vincula cun tópico misóxico habitual contra as anciás (Garrosa, 2015). Vexamos a cantiga:

Covilheira velha, se vos fezesse

grande [e]scarnio, dereito faria,
ca me buscades vós mal cada día;
e direi-vos en que vo-l'entendi:
ca nunca velha fududancua vi
que me non buscase mal, se podesse.

E non ést'ũa velha nen son duas
mas son vel cent'as que m'andan buscando
mal quanto poden e m'andan miscrando;
e por esto rog'eu de coraçon
a Deus que nunca meta se mal non
antre min e velhas fududancuas.

E pero lança de morte me feira,
covilheira velha, se vós fazedes
nen un torto se me gran mal queredes;
ca Deus me tolha o corp'e quant'hei
se eu velha fududancua sei
hoje no mundo a que gran mal non queira.

E se me gran mal queredes, covilheira
velha, dig'eu que fazedes razon,
ca vos quer'eu gran mal de coraçon,
covilheira velha; e sabed'or'[al]:
des que fui nado, quig'eu sempre mal
a velha fududancua peideira.

Afonso X tamén chama *velha fududancua* a Sancha Anes [5], a quen considera deforme. No texto visualízaa ademais "en cima da mua" (v. 14), o que si se interpreta como unha alusión lésbica. Do mesmo monarca é "Non quer'eu donzela fea" (B 476), onde tamén se desconsideran as mulleres que teñan "brancos os cabelos" (v. 16), "veelha de ma[a] cor" (v. 21).

Outro trovador que se significou nesta liña satírica foi Pedr'Amigo de Sevilha. Un deses cantares é "Elvir', a capa velha dest'aqui" [86], sobre o que volveremos máis adiante polos seus equívocos lésbicos. Do mesmo autor é "Meus amigos, tan desafortunado" (B 1595, V 1127), un escarnio de amor onde se laia porque se namorou dunha muller "fea e velha", co "rosto velh'e enrugado". O seu amigo Pero Garcia d'Ambroa solidarizouse con el en "Ora vej'eu que ést'aventurado" (B 1596, V 1128) e chamou a esa dona como "ermida velha", unha axuda que semella que non lle pareceu moi ben a Pedr'Amigo (véxase a segunda estrofa de "Querri'agora fazer un cantar", B 1598 / V 1130). Noutra

composición, o de Ambroa parece falar en primeira persoa (se callar é unha transferencia de voz) e rebróchalle á súa dama que o deixase por un "escolar", o cal é un magnífico exemplo de que aí se trata dunha vella por comparación e non necesariamente por estar na senectude ("Se eu no mundo fiz algun cantar", B 1599 e V 1131).

As outras composicións onde se critican as mulleres co argumento da idade son "Maria Leve, u se maenfestava" (B 1548), de Joan Vaasquiz de Talaveira, onde a soldadeira acode á confesión para revelar o maior dos seus pecados: os anos que ten. Pero da Ponte e Joan Baveca lanzan os seus dardos chamando vellas a Marinha Crespa ("Marinha Crespa, sabedes filhar", B 1628 e V 1162) e María Balteira ("Par Deus, amigos, gran torto tomei", B 1460 e V 1070), mentres Pero Garcia Burgales os envía contra Maria Negra ("Maria Negra, desventurada", B 1384 e V 993)²⁴⁸.

Garcia Burgales dirixe outras dúas sátiras contra esa mesma suposta soldadeira: unha obscena en que identifica os xenitais e o alcume Negra (B 1382 / V 990) e outra que ten un probábel equívocolésbico, "Dona Maria Negra, ben-talhada" [36*]. Nela, con ánimo de ofensa, dise: "Por non viir a min soa, sinlheira / venha convosc'a vossa covilheira" (vv. 11-12). O perigo de que unha moza vaia sen compañía a unha cita vese por exemplo en "Diz, amiga, o que mi gran ben quer", de Joan Airas de Santiago, como se ve na súa segunda fiinda:

Mais id', amiga, vós, por meu amor,
comig'ali u m'el quiser falar,
ca mal m venha, se lh'eu soa for.

Se tivermos en conta que na cantiga B1384 / V993 chama "velha" á propia Maria Negra, non parece que a covilheira da [36*] vaia ser a maior dese par, no caso de a considerarmos a súa alcaiota. En calquera caso, se non se entende que aquí hai unha insinuación sexual (porque a prostitúe ou porque teñen unha relación entre elas), cal sería a ofensa? Eses versos, se non for así, non farían ningún sentido na composición.

²⁴⁸ Non concordamos con Ludumila Aragão (2003) en incluír na nómina de cantigas que falan das *velhas* catro composicións: "Maria Negra vi eu, en outro dia" (B 1382 e V 990), "Estavan hoje duas soldadeiras" (B 1458 / V 1068) e "Eu, en Toledo, sempr'ouço dizer" (B 1653 e V 1187), porque non hai referencias á idade senón desconsideracións misóxinas xerais, e "O meu senhor o bispo, na Redondela, ñu dia" [8], porque aí "velha fududancua" se está a usar de xeito figurado para insultar un home.

Cómpre indicarmos desde xa que é probábel que o termo *covilheira* tamén se usase co significado de 'alcaiota', aínda que a súa primeira acepción sería 'servente íntima, camareira', tanto para as damas como para os señores. Procede do latín CUBICULARIA, no sentido de 'acompañante do cuarto' (<CUBICULUM)²⁴⁹. É moi relevante o feito de que nos dicionarios portugueses actuais o termo teña dous sentidos: un, antigo, que é este que apuntamos, e outro popular, 'mulher que incentiva intrigas e mexericos ou se intromete demasiado na vida alheia' e poñen como sinónimo *alcoviteira* (Priberam, 2008-2013: s. v. *covilheira*; Aulete, en liña: s. v. *covilheira*). Esta última é tanto a 'Mulher que é intermediária em relações amorosas' como en 'encontros com prostitutas' (Priberam, 2008-2013: s. v.). En definitiva, que o percurso polo termo nos indica que existe a posibilidade dun procurado equívoco de carácter sexual, porén non ten por que ser un vínculolésbico.

Algo que pode resultar máis inesperado é que esta actitude de conseguidora ou intermediaria amorosa dunha muller maior tamén apareza nas cantigas de amigo:

No aparece allí la *covilheira*, pero sí en cambio la madre que, tan frecuentemente invocada, se muestra en bastantes ocasiones más que dispuesta a entregar su hija al "amigo". Contra el papel típico de las Frauenlied, en que suele obstaculizar los amores de la hija, esta otra "madre" le prodiga en cambio sus consejos amorosos, actúa como cómplice del amante y hasta la conduce con disimulo a éste, rozando ya el típico engaño de la alcahueta. (Márquez Villanueva, 1993: 77)

Resúltanos rechamante, porén, que a pesar da importancia que ten o imaxinario da anciá como intermediaria, cando nas *Sete partidas* se formulan cinco posibilidades de ser alcaiole, non se presenta ningunha opción para que exerza unha muller, embora tampouco se negue (López, ed., 1843-1844: IV, 477). Se callar, é de novo unha destas situacións en que a presenza das mulleres simplemente se presupón sen considerar o lexislador facela patente na linguaxe.

As vinculacións intensas entre dúas soldadeiras aparecen en varias cantigas. De forma totalmente equívoca na [36*], entre Maria Negra e a súa covilheira; na [86], entre Elvira e unha capa velha. Menos equívocas son a [5] con Sancha Anes (aínda que non está claro

²⁴⁹ Así aparece identificado nas *Memórias para a História de Portugal* publicadas en 1732: "D. Maria de Guevara, Covilheira, ou Cubicularia del Rey de Castella" (Sylva, 1732: 1271).

neste caso que sexa soldadeira) e a [58] con Dona Ouroana e as súas respectivas *muas*. Por último, entran dentro do terreo do explícito as [67 e 68], entre Sancha Perez e Maria Leve, sobre as que nos centraremos na epígrafe 10.3. Xa non como unha relación de parella, senón totalmente xerarquizada, está o caso de Maria Doming(a) [84] e as *filhas* das cales sería alcaiota. Tras este percurso, vemos que a única soldadeira que non aparece vinculada cunha muller sobre a que se poida dicir algo, por pouco que sexa, é Mari'Mateu [73].

Na cantiga de Afons'Eanes de Coton "Traj'agora Marinha Sabugal" [74] hai, como aseveraba Lapa (1998: 50), "uma insinuação maliciosa de relações de sexo". A persoa citada iría acompañada dunha *velha* a quen quer, ao mesmo tempo, ben e mal (v. 3), con quen *faz algo* (v. 4) e a quen desexa levar a *moiros guerrejar* (v. 5), que pode ser unha alusión á prostitución que exercerían xuntas a pesar de que a maior, talvez por ser a alcaiota, "non é doita de guerra" (v. 7). Sobre este texto, Silvia Gaspar sinala:

As interpretacións que se poidan facer desta cantiga son moi arriscadas, posto que só se conserva unha parte, pero aínda así se pode asegurar que se trata dunha sátira obscena que tería que ver moi probablemente coa camareira de Marinha. Neste punto, algúns interpretan que a vella trataría de afastar ós pretendentes da soldadeira, e mesmo que as relacións das dúas podían ser motivo de reclamación por parte dos afectados, como era aquí Afons'Eanes do Coton. (Gaspar, 1995: 100)

Esta idea dos "afectados" repítese en máis ocasións por parte da crítica literaria, pensamos que con razón. Os homes satirizan implicitamente por este motivo, dando a entender que os rexeitamentos desas mulleres se deben non a que non gusten deles, senón a que non se senten atraídas por ningún home. Esa lóxica funciona, é certo, mais sería errado tentar a partir de aí xulgar por exemplo que Mari'Mateu era heterosexual; tan errado como xulgar que a figura empírica era homosexual ou bisexual²⁵⁰. Sobre identidades e gustos das persoas concretas non sabemos nada, nin para un lado nin para o outro.

Na cantiga [58], Dona Ouroana recibe o consello irónico de Joan Garcia de Guilhade,

²⁵⁰ É o caso por exemplo de Ramón Lorenzo (1993: 14), que afirma que no dito poema [73] se "critica a lesbiana Maria Mateu, que gosta tanto dos homens como das mulheres". Da sexualidade da persoa empírica non sabemos nada. Dos versos si que sabemos sen dúbidas que só lle gustan as mulleres, con tanta forza como ao suxeito lírico, ao cal a crítica non considera no entanto bisexual.

quen se dirixe a ela cun tratamento cortés e non a atúa. Mais a ironía aparente vai ficar superada polo vituperio e a obscenidade, que rachan con todo equívoco a partir do último verso da primeira cobra. Como se sabe, é habitual en moitas parodias trobadorescas galegas que o poema comece dunha maneira que semella canónica, porén mude de rexistro a partir do cuarto verso. Esa viraxe ten a ver co relevo do exordio como marca caracterizadora de xénero nas escolas trobadóricas (Tavani, 1991: 107-108), de modo que se rompería o horizonte de expectativas cun maior efecto cómico. Neste caso, como dixemos, non nos decatamos até o derradeiro verso da primeira estrofa de que a soldadeira non vai recibir ningún consello. Todo o dito previamente deberá relese sabendo que ten "dous entendimentos", un deles abertamente obsceno.

O *sensus literalis* dos primeiros versos sería: "Dona Ouroana, agora tedes unha egua, porén vós estades moi débil, así que non podedes cabalgar. Mellor aproximade esa egua..." A partir de aí québrase a significación digamos inxenua, porque a suxestión é que esa besta se achegue a un *caralho*, un termo que, abofé, non ten aí "dous entendimentos". Graça Videira Lopes (2002: 216), na súa edición de conxunto das cantigas de escarnio e maldizer optou por editar "car[v]alho", co propósito de manter o equívoco en toda a primeira cobra. Non concordamos, no entanto, con esa opción, en primeiro lugar porque os dous manuscritos son nítidos sobre o termo que aí aparece; así mesmo, todas as outras estrofas da cantiga, con excepción da fiinda, teñen tamén en cadanseu derradeiro verso un léxico obsceno: "peideira" (v. 14) e "puta fududancia" (v. 21). A nosa opinión é que o que procuraba Joan Garcia de Guilhade con esa brusca ruptura no verso 7 era enfrontar os dous sentidos e evidenciar o equívoco para que fose comprensíbel e, tamén, máis hilarante.

Na segunda e na terceira cobra as suxestións do trobador céntranse no traballo como soldadeira de Dona Ouroana. Dese xeito, no caso de estar soa ("senlheira", v. 8), aconséllalle, parece, que dispense coidados á súa cabalgadura: "pela besta, sodes soldadeira" (v. 11). Este verso pode ter tres sentidos. O aparential xa o comentamos liñas atrás: que coide a súa cabalgadura, para se poder desprazar, pois é unha característica

definitoria das soldadeiras ir de corte en corte. As significacións encubertas serían ou ben que debe coidar a súa vaxina, entendida como instrumento de traballo, ou ben que debe coidar a súa amante ou prostituta da cal é alcaiota. Nese sentido, estar *senlheira* querería dicir non estar neses momentos cun home, non estar literalmente soa. Do contrario, terá que se ofrecer para o sexo anal, que é seguramente o que queren dicir tanto *peideira* no verso 14 como *fududancua* no verso 21. Sobre o sentido sexual de *peideira* detívose Esther Corral (1996: 326-328), e xa anteriormente Silvio Pellegrini (1960: 168-169) concluíu que existían insinuacións na mesma liña co verbo *peer*.

O sentido da mancebía refórzase na *fiinda*, onde Guilhade termina por lle suxerir a Dona Ouroana que, entre o feminino e o masculino, escolla sempre ese último: “ant'en muacho novo ca en mua” (v. 24). Non é só un xogo coa idade desa a quen describía como unha “fraquelinha molher” (v. 3), senón tamén unha referencia moi directa á muller que a acompañaría (esa “outra puta” de que se fala no v. 21), se callar para atender a clientela que ela non daría atendido.

Para interpretarmos a cantiga [86] é necesario lembrarmos a acepción sexual que adopta o termo *capa* en moitas ocasións nos códices do trobadorismo galego. No sentido literal, a comicidade dos versos estaría en que Elvira leva na corte rexia unha capa moi gastada: vendeu unha que tiña, que tampouco era nova, mais ficou coa que era aínda peor ca esa. Estas compras e vendas semellan falar da prostitución como mercado.

Carlos Paulo Martínez Pereiro (1999: 113-126) propuxo as seguintes hipóteses interpretativas do texto: que sexa un xogo para lle aplicar todas esa descrición negativa a Elvira (“velha”, “que trager / non quer nulh'home máis”, “pera corte sei que non val ren”, “ja ten pouco cabelo”...); que toda a carga negativa se dirixa á vaxina cousificada desa cousificada muller, e se callar a capa “mui peor” sexa o ano; esa “capa peor” podería ser a vaxina e a outra a recta peza de abrigo. Por último, propón unha lectura que, sen negar os posíbeis equívocos anteriores, se refira á

existencia encuberta de dúas mulleres reducidas, a través da identificación coas dúas 'capas', aos seus sexos. Sen por isto apagar a posibilidade da referencia tamén a Elvira, mudada así en auténtica “Madame” de soldadeiras, con esta quinta hipótese achamos que se axeitan, máis completa e

'facilmente', a un sentido global os diferentes valores oblicuos que (...) temos ido levantando até agora de maneira particularizada. (Martínez Pereiro, 1999: 124)

No caso do texto de Pero da Ponte sobre Maria Doming(a) [84] hai varios elementos a salientarmos. En primeiro lugar, que aínda que se trata dunha burla e de novo dunha visión degradada da sexualidade feminina, na terceira estrofa o que se salienta é que a opción vital para que unha muller teña diñeiro de seu ("por que seja rica molher", v. 20) é a prostitución, e non os outros modelos de educación medieval para as damas, que se citan como exemplos a contrario: "non ponha sa filh'a tecer, / nen a cordas nen a coser" (vv. 16-17). As relacións entre mulleres que se nos presentan na composición son transitorias ("ante d'ũu mes", v. 6) e encamiñadas cara ao servizo posterior para os varóns.

Existe tamén no texto un certo elemento incestuoso, xa que a primeira a quen lle ensina Maria Doming(a) é á súa filla: "Ca me lhi vej'eu ensinar / ùa sa filha" (vv. 8-9). Porén, o discurso burlesco é que despois estenda iso ás fillas doutras (vv. 1-2); polo que, se cadra, habería que pensar se a tal Maria Doming(a) en troca de ser unha soldadeira ou alcaiota é unha dama; tendo en conta o rexistro xeral da composición, é algo que nos semella pouco probábel, mais non descartábel.

Debemos observar tamén que o termo *filha* non ten por que ter un sentido literalmente familiar, ou cando menos non en exclusiva. No xénero das cantigas de amigo xa vemos que o uso do termo *irmana* (ou *irmãa*) pode usarse "often or perhaps always in the sense of 'friend'" (Cohen, 2012b: 11). Xa nun rexistro groseiro, a propia evolución semántica dalgúns termos como o latino *puta* ou, de forma moito máis próxima, o francés *fille*, pode ir desde significaren simplemente 'rapaza nova' ou 'filla' até adquiriren un sentido pexorativo, como se rexistra en varias linguas (Corominas / Pascual, 1985: s. v. *puta*). A este respecto, está documentado no castelán literario dos séculos XVI e XVII o termo *prima* como sinónimo de 'prostituta' e vemos tamén que a Celestina é chamada de *madre* (Morros Mestres, 2010: 356).

Cómpre sempre atender a posibilidade de que estas sátiras sobre existencia de relacións interxeracionais de mulleres soldadeiras sexa un recurso para a burla, mais parece que denota que era habitual unha certa organización nese sentido. Tamén

podemos ter aí unha deformación literaria de certas relacións de sororidade que fuxisen ao control dos varóns. En calquera caso, o fantasma masculino que repiten estes versos é que o desexo feminino está degradado cando non ten os límites que lles poñen os homes; que as relacións lésbicas existen e se dan entre as prostitutas, e que esas relacións son interxeracionais, o cal aparentemente reequilibra un bocado os esquemas de xénero, por descartar a posibilidade dunha ligazón entre iguais.

10.3 O amor de Sancha e María

O caso de Sancha e María é específico dentro non só do trobadorismo galego, senón de todos os rexistros sobre a homosexualidade feminina que constatamos nas literaturas medievais. Grazas ás sátiras escritas por Joan Vaasquiz de Talaveira para se burlar delas, nos habituais termos misóxinos, sabemos nome e apelidos de dúas mulleres que conformarían parella na próspera cidade de Santiago de Compostela. Hai dous elementos que fan isto aínda máis extraordinario: sabemos das súas identidades a pesar de que non pertencían a un estamento privilexiado da sociedade e temos constancia da súa existencia como parella non a través dun documento que as penalizase.

Na liña do comentado na epígrafe anterior sobre relacións aparentemente interxeracionais, unha cantiga de Joan Vaasquiz de Talaveira, "Direi-vos ora que oi dizer" [67], amosa unha referencia explícita ás ligazóns entre Maria Leve e a súa *manceba* en cada unha das estrofas. Con ese significante tanto se pode identificar simplemente unha muller nova e solteira, unha amante ou unha criada.

O centro da sátira é que Maria Leve non quereda ir residir á zona da Moeda Vella, rúa de Santiago de Compostela que, tal e como sinala o cantar, está "contra San Martinho" Pinarío (v. 15) e que fica moi próxima da fachada norte da Catedral. É probábel que esa zona, moi céntrica na altura por ser final do Camiño, fose unha área de prostitución, xa que a erradicación para os extramuros das cidades aínda demoraría en se concretar, até arredor do século XVII (Molina Molina, 1998: 33-34). No caso específico de Santiago de Compostela, sabemos que encontrarlle unha localización fóra das murallas continuaba a

ser un problema sobre o que falaba o consistorio municipal na segunda metade do século XVI (Saavedra Fernández, 2003: 299)²⁵¹.

De novo nos encontramos cunha canción con portas abertas ao equívoco. O máis importante, un xogo de palabras con *Leve*, significante que pode funcionar non só como un alcume, senón tamén como verbo que tería a manceba como suxeito, isto é, que deberá *levar* a súa compañeira para que “assi haja ben” (v. 2), por máis que sexa “a seu pesar” (refrán). Así, esta pasaxe poderíase puntuar e escribir –e, en primeiro lugar, enunciar no canto– de dous xeitos válidos. Por exemplo, o refrán:

ena Moeda Velha vai morar
Dona Maria Leve, a seu pesar.

Pode elaborarse tamén do seguinte xeito

ena Moeda, velha vai morar.
Dona Maria, leve a seu pesar.

Do mesmo xeito, a ironía patentéase no aparente disgusto de Maria Leve por ter que ir habitar nunha zona presumiblemente de prostitución, ríndose así duns mexericos inagardados en quen xa exercería como meretriz, como sabería o público que ouvisse esta composición. Outro aspecto que nos insinúa o poeta é que a relación que mantiña Maria Leve coa súa manceba é tan intensa como para que teña que ir vivir alí onde o decida ela.

Esta é a nosa interpretación (xa manifestada en Callón, 2011: 111-113), mais cómpre que deixemos claro que é unha posibilidade entre as varias que ten aberto a crítica²⁵². Iremos centrarnos nas catro lecturas principais: as de Manuel Rodrigues Lapa (1998), Carlos

²⁵¹ Cando Martin Soarez escribe unha cantiga ("Nostro Senhor, com'eu ando coitado", B 1358 / V 966) en que o suxeito poético se describe como un "putanheir'aficado" e que gusta de estar "vivend'apartado", o máis probábel é que non se refira a morar en rúas distantes (como pensamos en Callón, 2011: 112, tendo en conta tamén o uso nese sentido do termo noutras composicións, como "Marinha Lopez, oimais, a seu grado", B 1631 / V 1165), senón a se distanciar da vida formal en sociedade para vivir de forma marxinal, entregado aos praceres.

²⁵² Como resultado das nosas pesquisas sobre Sancha e María e da súa divulgación a través de rueiros na capital de Galiza, o grupo municipal do BNG no Concello de Santiago de Compostela presentou unha moción para pendurar unha placa de recordo nesa rúa. Votaron a favor, ademais de quen presentou a proposta, os grupos de Compostela Aberta e do PSOE, coa abstención do PP. No debate, o representante deste último partido xustificou que había varias lecturas entre a crítica literaria sobre se nesa cantiga se dicía que a parella ía vivir xunta ou se era que rompían e se separaban (cfr. Concello de Santiago de Compostela, 2016, a partir do minuto 11), polo que non podían votar a favor. Con certeza, poucas veces un debate sobre a literatura medieval chegou a eses niveis de discusión política contemporánea...

Paulo Martínez Pereiro (1999), Graça Videira Lopes (2002) e Yara Frateschi Vieira, María Isabel Morán Cabanas e José António Souto Cabo (2011).

Para Manuel Rodrigues Lapa, non hai dúbidas desde o comezo de que hai unha relación lésbica e que o problema está na pretensión da manceba de se mudaren para unha zona "de má fama":

Maria Leve, uma soldadeira do tempo, desaviera-se com sua manceba, com quem, segundo parece, mantinha maus costumes. A serviçal, insatisfeita, queria passar-se para um lugar de má fama; e a patroa, que não podia passar sem ela, via-se obrigada a acompanhá-la para a rua suja. (Lapa, 1998: 165)

Para varias críticas e críticos, é probábel que detrás da nova alcuña Leve se encuentre unha sátira contra Maria Perez, a Balteira (Nunes, 1971: 247; Martínez Pereiro, 1999), para o cal se basea en que é un dos nove poetas que criticaron esa figura. Propón tamén algún matiz a respecto da significación que dera Lapa:

Parécenos certo que *Maria* se ve forzada a 'viver' (...) na *Moeda Velha* porque a súa *manceba*, enfadada, se independizou dela, se foi do seu lado e/ou marchou allur morar (...), mais, acho que o importante non é só a suxerida e moi probábel relación lésbica que entre as dúas mulleres puidese existir, o realmente importante é que *Maria*, anacrónica "Madame", sen medios de subsistencia porque a deixou a súa 'pupila', se ve obrigada, sendo *vella*, a exercer a prostitución por si mesma para sobrevivir (*guarir*) ou o que é o mesmo a *morar na Moeda Velha*, a seu pesar. (Martínez Pereiro, 1999: 180; itálicas no orixinal)

Graça Videira Lopes (2002: 256) concorda coa identificación da satirizada coa Balteira e pensa igual que os dous críticos anteriores que o desagrado ante a posibilidade de ir vivir a esa rúa sexa por ser unha zona de "má fama".

Distáncianse máis dos anteriores Yara Frateschi Vieira, M. Isabel Morán Cabanas e José António Souto Cabo (2011: 44-46), que dan por feito que Maria Leve exercería a prostitución. Esta é a súa paráfrase do texto:

O poeta manifesta a súa admiración perante o que ouviu dicer da soldadeira María Leve, que así lle vaia ben: a súa manceba con ela se desentendeu e con ela non quer viver, polo que irá morar, aínda que contra a súa vontade, para a rúa da Moeda Vella, perto de San Martiño Pinarío. Pois unha dona como ela non pode ficar sen manceba, vede, amigos, o que ouvi dizer: xa que esta vai abandonala, Maria Leve irá residir, a seu pesar, na rúa da Moeda Vella. Se non tiver consigo a manceba, en todos

os lados estará mal, e por isso [*sic*] se ve obrigada a ir para a rúa da Moeda Vella, único lugar onde poderá escusar a súa presenza [*sic*]. (Vieira / Morán Cabanas / Souto Cabo, 2011: 44-45)

Afirman tamén que se deixa "entrever unha atracción ou relación lésbica" (Vieira / Morán Cabanas / Souto Cabo, 2011: 46) e, do mesmo xeito que o expresara Carlos Paulo Martínez Pereiro, consideran que o traslado a esa rúa se produce para se prostituír, aínda que non a vexan como unha zona especializada niso, senón "dun lugar neurálxico polo cosmopolitismo e afluencia de xentes, negocios de compra-venda de obxectos e todo tipo de operacións mercantís para quen tiña algo que ofrecer ao público, como é o caso de María Leve" (Vieira / Morán Cabanas / Souto Cabo, 2011: 46). Nun estudo posterior, as mesmas pesquisadoras e pesquisador subliñaron que o que se entendía co termo *manceba* era, en primeiro termo, 'criada', embora mantivesen tamén a interpretación do equívoco homosexual (Vieira / Morán Cabanas / Souto Cabo, 2015: 83-84).

Por tanto, podemos ver que hai unha coincidencia no entendemento dun sentido fondo de tipo lésbico e tamén na vinculación coa prostitución, fose por ser unha rúa centrada niso ou porque daba moitas opcións para ese desempeño debido á cantidade de xente que pasaba por alí²⁵³.

Antes xa comentamos como o alcume Leve, que facilmente poderíamos emparentar coa "fraquelinha molher" con que se describía a Dona Ouroana [58], pode converterse tanto nun imperativo ('Lévea, a pesar de non querer levala!') como na descrición da súa situación ('Dona Maria é unha muller leve, delicada, a pesar de ela non querer iso'). A condición de muller *velha* e *leve* vese tamén noutra cantiga que lle dirixe Joan Vaasquiz de Talaveira, na cal a dona se confesa dun pecado moi peculiar, o da súa idade:

Maria Leve, u se maenfestava,
darei-vos ora o que confessava:
"São velh', ai capelan!

Non sei hoj'eu máis pecado, burguesa²⁵⁴
de min; mais vede-lo que mi máis pesa:
são velh', ai [capelan!]

²⁵³ Non nos parece que se poida sustentar no texto a afirmación de Josiah Blackmore (1999: 211) de que o que procuraba María Leve era "to live only where young women can be found".

²⁵⁴ Editamos este verso de forma diferente a Lapa (1998: 166) e Lopes (2002: 258). Entendemos que ela se describe a si mesma como habitante dunha cidade e que o único que lle pesa é non ser moza, enténdese que para así poder cometer pecados para os que xa non ten forzas.

Sempr[e] eu pequei, des que fui fududa,
 pero direi-vos per que [son] perduda:
são velh', ai capelan!"

Esta identificación como "burguesa" e, ademais, o feito de que exerza a prostitución nunha rúa concreta e non de forma ambulante por diferentes pazos é o que nos leva a pensar que non se trata de Maria Balteira, a pesar de que a situación destas composicións nos códigos faga verosímil esa hipótese. Con todo, tamén podería ser que a residencia fixa sexa provocada polos anos que ten enriba ou, simplemente, que todo sexa unha tremoia xocosa a partir do nome da rúa (cuxa orixe era unha antiga fábrica de cuñaxe de moeda): Moeda e Velha, polas *moedas* que cobraba e a *velha* que ela sería... Sostentan esa posibilidade o feito de que a denominación dunha rúa concreta nun poema é excepcional non só no conxunto do trobadorismo galego, senón tamén noutras escolas trobadóricas medievais (Ventura, 1993: 483; Vieira / Morán Cabanas / Souto Cabo, 2011: 45).

A *interpretatio nominis* de *Leve* noutros versos da composición [58] reforza o sentidolésbico do texto, dunha amada que ocasionou a situación en que se encontra Maria:

Nos versos dous e tres (...) podemos entender que tamén está impl[í]cito este segundo sentido oculto: *Maria, leve... pola manceba*. Onde *leve* adquire o significado aproximativo de 'alixeirada / lixeira' ou 'empobrecida / pobre'. (Martínez Pereiro, 1999: 181; itálicas no orixinal)

Aínda o mesmo Joan Vaasquiz de Talaveira ten outra cantiga que parece ser o reverso (ou continuación?) da [58]: é a que ten por *incipit* "Sancha Perez leve vós ben parecades" [68]. A aparición dunha Maria e do termo *leve* apuntan á entrada nese contexto, polo que a manceba antes citada sería a tal Sancha Perez. O trobador quéixase de que Sancha non o quere e sabe que é así porque "non xi m'obrida o amor de Maria" (refrán). Non é que el non esqueza Maria e por iso non o amen; é que a muller pola que está apaixonado, Sancha, non pode esquecer Maria. Mesmo como recurso humorístico ou burlesco, é do máximo interese a utilización do termo *amor* para a relación entre esas dúas mulleres.

A nosa seguinte reflexión é moito máis discutíbel e entra no dominio das conxecturas. A historia de amor de Sancha e María semella continuar noutras cantigas do mesmo autor que non teñen dorso sarcástico. Pensamos nas composicións "Muit[o] ando triste no meu

coraçón" (A 242 / B 430 / V 42) e "Parti-m'eu de vós, mia senhor", nas cales fala dos problemas que supón nunha relación o feito de se ir morar a sitios diferentes. Non é nesta disertación a primeira vez que se chama a atención sobre os elementos que unen estes textos amorosos e satíricos do mesmo autor: xa José Joaquim Nunes (1971: I, 246-247) o salientara, aínda que pensando todo nunha chave amatoria heterosexual entre o trovador e Sancha ou o trovador e Maria.

Curiosamente, non hai marca de xénero que enuncie os cantares, aínda que formalmente son de amor. O primeiro destes textos é previo á partida, coa dor de se imaxinar a distancia:

Muit'ando triste no meu coraçón
porque sei que m'hei mui ced'a quitar
de vós, senhor, e ir alhur morar;
e pesar-mi-a én, si Deus me perdon,
de me partir de vós per nulha ren
e ir morar alhur sen vosso ben.

Porque sei que hei tal coit'a sofrer
qual sofri ja outra vez, mia senhor,
e non haverá i al, pois eu for,
que non haja gran pesar a prender
de me partir de vós per nulha ren
e ir morar alhur sen vosso ben.

Ca mi avêo assi outra vez ja,
mia senhor fremosa, que me quitei
de vós e sen meu grad'alhur morei;
mais este mui gran pesar me será
de me partir de vos per nulha ren
e ir morar albur sen vosso ben!

E quando m'eu de vós partir por én
ou morrerei, ou perderei o sén!

Na seguinte composición rememora os resultados desa distancia. Repárese nas elisións nas que poderían ser as marcas do xénero do suxeito que enuncia os versos:

Parti-m'eu de vós, mia senhor,
sen meu grad'ũa vez aqui;
e na terra u eu vivi,
andei sempre tan sen sabor
que nunca eu pude veer
de ren, u vos non vi, prazer!

Na terra u me fez morar
 muito sen vós, mia senhor, Deus,
 fez-me chorar dos olhos meus;
 e fez-me tan coitad'andar
 que nunca eu pude veer
 de ren, u vos non vi, prazer!

E des que m'eu de vós quitei,
 fezo-me sempr'haver, de pran,
 Nostro Senhor mui grand'afan;
 e sempre tan coitad'andei
 que nunca eu pude veer
 de ren, u vos non vi, prazer!

E non poderia prazer,
 u eu vos non visse, veer.

Se na verdade Maria Leve for a Maria Balteira, serían temas moi acaídos para o seu repertorio.

10.4 Lesbianismo conventual

Como di o proverbio, quen está no convento é quen sabe que hai dentro. É importante esta sinxela instrución popular, pois non podemos esquecer –descúlpese a insistencia– que no trobadorismo galego non conservamos imaxes autoproducidas das mulleres que vivían a vida monástica, senón de homes que se deleitaban coas súas fantasías sobre como sería o día a día dunha comunidade exclusivamente feminina²⁵⁵.

É nun contexto nada recatado e si cheo luxuria e bisexualidade como se nos presenta o cantar “A vós, dona abadessa” [76], de Fernand'Esquio, a pesar de que aborda o mundo monacal feminino. Hai outras composicións que tamén chufan por volta dos mesmos temas nos mosteiros, como “Abadessa, oi dizer” [72], de Afons'Eanes do Coton, sobre a que apuntara tamén con cautela o historiador José Mattoso (2011: 26 e 28), xa que nos derradeiros versos da composición se indica que á monxa acudían mulleres que non sabían “ambrar” (isto é, 'espernexas', co matiz sexual consabido) e que ela as ensinaba nas artes do sexo (Nodar Manso, 1990: 124). Neste punto cabe preguntármonos como era

²⁵⁵ Unha magnífica panorámica das percepcións do lesbianismo nos conventos europeos e ibéricos desde a Idade Media até a Idade Moderna pode verse no traballo de Sherry Velasco (2011: 90-132).

que lles aprendía. Porque, así formulado, o lesbianismo era un camiño fantasioso para a heterosexualidade, para os fantasmas masculinos.

No primeiro dos textos citados, Fernand'Esquio dinos que lles remitiu, á citada no *incipit* e á prioresa, varios consoladores de luxo (“caralhos franceses” [v. 6] que están “enmangados en coraes” [v. 20]). Non parece un asunto menor que estes artefactos xa os utilizara previamente unha “burguesa” (v. 13). No ensaio *Amigos e sodomitas* (Callón, 2011: 105-106) citamos este texto como exemplo dunha práctica sexual feminina que tamén estaba considerada dentro dos actos contranatura, sobre todo desde o século XIII (Verdon, 1996: 49): a masturbación. Ademais, como xa apuntamos en máis ocasións, era a utilización de obxectos para a penetración o que era avaliado como máis peccadento, con certeza máis perseguíbel que o feito de se deitaren dúas mulleres. Son varios os exemplos que conservamos de tribunais da Inquisición que non condenaban as prácticaslésbicas salvo que se mostrase que utilizaran algún instrumento fálico:

For men of the Middle Ages, sexual activity without a penis was difficult to imagine. Male writers often assumed that because women lacked penises, they used sexual instruments such as dildos to replicate heterosexual intercourse and in doing so they challenged the 'natural' hierarchy of sexual relations. Female sexuality was not taken seriously except insofar as it threatened male privilege or the primacy of the male sex organ. (...) Even in later centuries, it was only the use of a dildo (single or double penis substitute) that warranted the intervention of the authorities. (Smalls, 2008: 71)

Na versión galego-portuguesa do *Penitencial* de Martin Perez valórase tamén que as prácticas sexuais dunha muller sempre serán máis condenábeis se existir un consolador polo medio:

Se a molher fez fornizio com outro²⁵⁶, *mediante aliquo insturmento* ajudante, faça penitencia de tres annos. Se o fez soo, *cum aliquo insturmento in se ipsa*, faça penitencia de huum anno. Se o fez com outra, *sicut solent vir et femina absque insturmento*, jajune tres coreesmas, segundo as ferias que os sanctos ordenaron. (Martins, 1957: 93; itálicas na edición.)

Pode parecer pouca penitencia, e con certeza éa en comparación con outras máis extremas que xa vimos. Porén, debemos chamar a atención a dous aspectos significativos. O primeiro é que mesmo no caso do uso dese instrumento cun home só cometería

²⁵⁶ Obsérvese que figura en masculino, outro, mais o lóxico é que se interprete, principalmente, *outra*.

pecado a muller, pois nada se di sobre o varón. Ademais, a diferenza é notoria cando vemos que, se unha muller e un home se deitan mais non existe ese instrumento fálico artificial, a penitencia é reducida de tres anos a vinte días: "Se solteiro com solteira fezeram fornizio hũa vegada, jajunen XX dias a pan e augua" (Martins, 1957: 93).

No texto de Fernand'Esquio hai un importante indicio sobre o que chamou a atención Eukene Lacarra Lanz (2001: 149-162), un indicio quen nos amosa que os consoladores que maliciosamente remesa Fernando Esquio non estaban pensados só para uso individual. A chave mestra está no verso 16: "ca sequer levan cordões". Para que esas ataduras²⁵⁷? Pois dínolo o bispo Burcardo de Worms no libro XIX do seu penitencial, o *Corrector sive Medicus* de comezos do século XI. Aí aconsella formular a seguinte pregunta a unha muller que se confese:

Fecisti quod quaedam mulieres facet solent, ut faceres quoddam molimen aut machinamentum in modum virilis membri, ad mesuram tuae voluntatis, et illud loco verendorum tuorum, aut alterrius, cum aliquibus ligaturis colligares, et fornicationem faceres cum aliis mulierculis, vel aliae eodem instrumento, sive alio, tecum?²⁵⁸ (cit. in Gagnon, 2010: XLV)

Eukene Lacarra (2001) continúa indicando que "en la cantiga no se excluye el uso autoerótico del consolador, por lo que la masturbación es otra alternativa posible, y no excluyente". Porén, a luz que ela prendeu fíxonos decatarnos dun aspecto que estaba aí á vista desde o comezo na composición: tanto a abadesa como a prioresa reciben consoladores a pares. Unha interpretación obscena sobre o uso autoerótico é moi clara, e existen desde a Antigüidade dildos con dúas terminacións; a outra posibilidade que tamén abre a cantiga é que sexan dous para poderen usarse en parella, quer coa atadura quer á man, como se nos indica ao final da composición.

Todo isto, con certeza, vai unido á perenne idea da luxuria desbocada (Cabanes Jiménez, 2005: 3), que se comproba tamén na crítica que antes citamos de Pero Garcia Burgales contra Maria Negra (B 1384, V 993), a quen acusa de comprar consoladores (ou

²⁵⁷ Non hai dúbida de que teñen o significado de 'amalló' ou 'cordel', no cal aparece en máis ocasións na documentación medieval (cfr. Ferreiro, dir., 2014-, e Varela, dir., 2004-).

²⁵⁸ "Fíxeches o que costumaban facer algunhas mulleres, fabricar un obxecto ou instrumento coa forma do membro viril, da lonxitude que gustes, para despois de o suxeitares con ataduras, colocalo no teu sexo ou no doutra e fornicar con outras mulleres ou ben outras contigo con ese mesmo instrumento ou con outro?" (Trad. propia.)

serán prostitutas?) que destroza con tanto uso e tanta fogacidade:

Maria Negra, desventurada!
E por que quer tantas pissas comprar,
pois lhe na mãã non queren durar
e lh'assi morrem aa malfada[da]?
E nun caralho grande que comprou,
e onte ao serãa o esfolou,
e outra pissa ja ten amormada.

Houbo, porén, varios tratados médicos que mantiveron na Idade Media un conflito entre a moral establecida e a saúde que propugnaban. Segundo os tratadistas, a masturbación feminina podería ser necesaria e positiva, en especial para as virxes e as viúvas, que se sufocarían se non se conseguía, a través do onanismo, retornar a matriz ao seu sitio. Este principio estaba tan difundido que había comadreas que proporcionaban bálsamos aromáticos para ese propósito (Bazán, 2007: 441, n. 21). Esa imaxinaria colocación da matriz tamén se podería conseguir a través da penetración, cando esa fose posíbel, mais de ningún xeito podería facerse a través de utensilios artificiais (Cabanes Jiménez, 2005: 3).

Na composición [72], Afons'Eanes do Coton convoca a imaxe da abadesa tendo sexo con outras mulleres, mais para lles ensinar como faceren gozar os homes. Todo está dirixido para conseguir o pracer masculino:

e per ensinar a molher
coitada, que a vós veer,
senhor, que non souber ambrar.
(vv. 26-28)

Este proceso de "aprendizaxe" é totalmente análogo, mesmo na escolla lexical, ao que vimos na cantiga [84]: "como sábia mui ben ambrar", v. 7.

Outras composicións en que aparecen sexualizadas de forma explícita as abadesas, porén sen un repertorio lésbico que cando menos sexamos quen de recoñecermos, son as das cantigas "Abadesa, Nostro Senhor" (V 1005) de Gonçal'Eanes do Vinhal, "En Arouca ña casa faria" (B 1471 / V 1081) de Afonso Lopez de Baian e "Quand'eu passei per Dormãa" (B 1337 / V 944) de Fernan Paez de Tamalhancos. Nestas dúas últimas parece que se refiren a mosteiros concretos, mais nas dúas do noso corpus e na citada de Eanes

do Vinhal non temos información para as situarmos.

A referencia tan procaz a unhas monxas que deberían gardar supostamente o celibato podería levar a pensar que se trata de denominacións que non se corresponden con cenobios. Pensemos que, por exemplo, en varios puntos de Europa se utilizan os termos *mosteiro* para se referir a un bordel e *abadesa* para a madama do mesmo. Nese caso, estaríamos a diferenciar entre a prostitución estabilizada nalgunhas rúas concretas fronte á non organizada das soldadeiras (cfr. Pallares, 1993: 85).

Porén, son dous os motivos que nos levan a rexeitar esa hipótese. O primeiro, que a burla contra a hipocrisía dos representantes do discurso relixioso (que non contra o discurso relixioso) é unha constante nos cancioneros, polo que ditos textos fan serie. A segunda é que os comportamentos pouco ríxidos tamén en materia sexual por parte do clero e do mundo monástico están documentados (cfr. García Fernández, 2016: 121-152).

Mesmo con esas salvidades, e defendendo como defendemos que se debe manter como primeira lectura a da correspondencia poética burlesca con relixiosas, debe atenderse a que tamén funcionaba un equívoco ben documentado en varias linguas romances. A figura da Trotaconventos pode entenderse no sentido de 'procura polos bordeis' (Márquez Villanueva, 1993: 86-87, n. 196); cando no ano 1575 o bispo de Esquilache pide que se lle concedan os terreos da que era a mancebía sevillana para edificar neles un convento, sinala que "allí ay falta de *otros* monesterios" (cit. in Vázquez García / Moreno Mengíbar, 1995: 85; salientado noso); durante o reinado de Xoán II de Castela fálase tamén de que "avía casas que se llamavan monasterios de malas mujeres que usavan mal sus cuerpos en pecado de luxuria e que tenían una mayorala a manera de abadesa" (cit. in Chávez Fajardo, en liña: 1297); en Francia dábaselles ese nome ás propietarias das chamadas casas de baños, cuxa finalidade máis habitual segundo a literatura sería ser espazo de encontros con prostitutas (Michael, 1993: 71), e, xa nun contexto totalmente trobadoresco, Guilhèm IX de Peitieu formulaba a fantasía de encher un dos seus castelos de prostitutas, das cales a máis fermosa sería abadesa, outra célebre a priora etc. (Moore, 1989: 114).

A descrición hiperrealista das cantigas dirixidas con alusións lésbicas ás freiras era a descrición do mundo ao revés, xa que o espazo da castidade era presentado como o ámbito dos excesos luxuriosos. Se existen aí outros equívocos é un punto que debe ser contemplado, mais cos datos que temos non nos parecen posíbeis conclusións máis sólidas.

10.5 Damas con outras damas

Como dixemos, consérvanse catro composicións en que existen indicios de lesbianismo en que non aparece como protagonista unha soldadeira; estudamos xa na epígrafe anterior os dous casos en que están envolveitas monxas, ou supostas monxas. Mais hai cando menos unha muller que con nitidez non é unha soldadeira e que, con certeza, non está *emparedada*. Vemos o seu caso na cantiga "Conhocedes a donzela" [3], de autoría de Afonso Sanchez, fillo de Don Denis e pretendente falido ao trono portugués (Arbor Aldea, 2001; Brea, coord., 1996: 100-101).

Nos versos vaise describindo o percurso luxurioso dunha muller, que será coñecida con diferentes nomes: "Dona Biringela" (v. 3), "Dona Charia" (v. 7; segundo algúns editores, "Dona Maria", como se explica na edición), "Dona Ousenda" (v. 14), "Dona Gondrode" (v. 21) e "Dona Gontinha" (v. 29). Polo contexto da composición respírase unha ofensa con carácter sexual, mais todas as editoras e editores contemporáneos concordan nas grandes dificultades de lectura do manuscrito, así como da súa comprensión.

A primeira en chamar a atención ao xogo onomástico foi Carolina Michaëlis (2004: 514, n. 91), con cuxos criterios de análise a través dos probábeis étimos concordou Lapa (1998: 59): Biringela sería 'a virtuosa'; Maria, 'a devota'; Ousenda, 'a atrevida'; Gondrode, 'a lasciva', e Gontinha, 'a pequerrecha'. No caso de lermos *Charia*, o significado nese caso podería ser 'a escrava'.

Graça Videira Lopes (2002: 468-469) repensou o conxunto dos xogos coa onomástica e propuxo novas equivalencias, non polas raíces etimolóxicas, senón por analoxías:

Biringela sería 'a persoa berrona e sen xuízo'²⁵⁹; *Maria* (ela non leu *Charia*) talvez xogase con 'marear' ou 'manchar'; *Ousenda* podería ser non só 'ousada', senón tamén estar vinculada con *aojar*, verbo que hipoteticamente designaría a chegada feminina ao orgasmo; *Gondrode* tería vencello co verbo *grondar*, que entre outros sentidos tería os de 'corromper', 'estar cheo de lixo', 'comer todo o que vai á man', 'ter sexo'²⁶⁰. Con *Gontinha* non establece analoxía, mais si hipotetiza que "possa ter um sentido bem diferente do de 'pequerucha' sugerido por Carolina Michaëlis" (Lopes, 2002: 469). A falta de probas para estas interpretacións lévanos a descartalas.

Elsa Gonçalves (2016: 584-585) valora a orixe xermánica dos nomes Biringela (< BER 'oso' + GER 'lanza'), Ousenda (< HALTHUS 'combate' + SUNT 'poderoso'), Gondrode (*GUNTHIS 'batalla' + HROTHS 'gloria') e Gontinha (<*GUNTHIS + diminutivo), unidos todos por unha idea de 'combate': "no contexto, obviamente, 'combate sexual', sugerido pela situação" (Gonçalves, 2016: 584). A mesma editora matiza no entanto que as posibilidades de que un trobador lusitano dos séculos XIII-XIV puidese coñecer a orixe destes nomes "parece uma hipótese um tanto imaginosa" (Gonçalves, 2016: 584), mais os versos 4-5 ("Vedes camanha perfia / e cousa tan desguisada") semellan constatar que existía unha "tradição em que os nomes de pessoa tinham um sentido, alusivo ou etimológico, ou ambas as coisas" (Gonçalves, 2016: 585). A mesma investigadora, aínda que inicialmente (Gonçalves, 2016: 432) rexeitou, por motivos paleográficos, a opción de interpretar *Charia* como forma que figura no verso 7, acrecentou que esa posibilidade de entender aí un nome árabe que significase 'prostituta',

possibilitaria, não só uma interpretação mais coerente da cadeia de apelativos insultuosos e

²⁵⁹ Emparéntao co supostamente galego *bargela* (Lopes, 2002: 468), que significaría 'persoa sen xuízo', mais non localizamos ese suposto significante en ningures (Gómez Guinovart, coord., 2006: ss. vv. *barxela*, *barguela* e *bargela*). Talvez sexa erro por *barxel*, 'rede grande para pescar nas pozas' (cfr. Santamarina, coord., 2013-: s. v.), mais o vínculo xa fica aí moi afastado.

²⁶⁰ Sobre isto, aínda apunta: "Carolina Michaëlis não explica como chegou ao sentido 'lasciva', que me parece continuar a ser exacto. Creio que a explicação que adianto é a correcta. A expressão *jogral grondom* aparece na cantiga nº 264, v. 30 e estou certa que o adjectivo tem a mesma proveniência" (Lopes, 2002: 590). A cantiga que referencia é a tençon entre Martin Soarez e Paio Soarez de Taveiros que comeza "Ai, Pai Soarez, venho-vos rogar", mais na súa edición do verso non di "jogral grondom", senón "vilão grondom" (Lopes, 2002: 323). No *Glosario da poesía medieval profana galego-portuguesa* identificase ese último termo, editado como *grodon*, con 'lambón, larpeiro' (Ferreiro, dir., 2014-).

cómico-burlescos que vão sendo aplicados à protagonista, mas também uma avaliação ainda mais enaltecadora da competência linguística de Afonso Sanchez (...). (Gonçalves, 2016: 585)

Fronte a estas diferentes opinións, Simone Marcenaro (2010: 179) considera que se trata dun caso de acumulación de lecturas críticas mais que, para alén dos casos de Maria / Charia e Ousenda, non habería nos outros usos onomásticos ningún trazo certo de *equivocatio*.

En calquera dos casos, e aínda que nos parece claro que se trata dun camiño sobre o cal aínda hai moito por andar, a nós si nos semella que os nomes están escollidos de forma deliberada para se interpretaren coa correspondente chave. Así, nunha "vertixinosa mudanza" vaise "axeitando a denominación a cada nova situación e amante", o cal "vai acentuando a obscenidade nas múltiples conotacións disfémicas" (Martínez Pereiro, 1999: 204).

Unha das editoras monográficas de Afonso Sanchez, Mariña Arbor, chamaba a atención a que neste verso 26 se le tanto en B como en V *dacolo bem* e que a consecuencia é que nesa cobra faltaba "o suxeito que exerce a acción de *chamar*" (Arbor, 2001: 234). Por esa razón a reconstruíu doutro xeito Lapa (1998: 59), como salientamos en itálica a continuación:

E par Deus, o poderoso,
que fez esta senhor minha,
d'al and'ora mais nojoso:
do demo d'ũa menina,
que aquel homem de Çamora,
u lhe quis chamar senhora,
chamou-lhe Dona Gontinha.

O que acontece, ao entender de Graça Videira Lopes –e que aquí si compartimos– é que o suxeito está claro, mais non é nesta ocasión o home que os editores fan emerxer, senón a *meninha* do verso anterior, polo que sería unha alusión a "práticas homossexuais com uma sua criada" (Lopes, 2002: 469). Argumenta que esta lectura está reforzada polo uso de *senhora* e non *senhor*, pois "não sendo impossível esta forma feminina num trovador da última geração, parece-me que ela será muito mais plausível como o tratamento de uma criada à sua ama" (Lopes, 2002: 590). Iso podería vincular levemente

esta composición co sentido recto, ou con un dos sentidos rectos, da [67].

No referido ao uso do verbo *quis* na lingua trobadoresca está atestado tanto como forma de terceira (xunto con *quiso*, *quix* e *quise*) como de primeira persoa (neste caso, xunto con *quix*, *quige* e *quigi*), como se pode documentar a través do proxecto Glossa (Ferreiro, dir., 2014-: s. v. *querer*). Aquí semella que é unha primeira persoa, polo que o uso de *senhora* no sentido de 'patroa' ficaría en dúbida: sería o propio suxeito lírico identificado co trobador empírico o que querería chamar *senhora*, mais que antes de abrir a boca se encontrou cunha moza que a coñecía por *Dona Gontinha*.

Recapitulemos, pois. Na primeira cobra, xa se nos advirte de que esa muller ten dous nomes. Un primeiro, polo que era coñecida cando o suxeito poético lle trobaba; o segundo, cando casou. Na seguinte estrofa, revélase que outro home que a quixo "chamar per seu nome" (v. 13) aínda a denominou doutro xeito. A terceira cobra continúa a subliñar a contradición: ela tense por fermosa (v. 15), fanse apelacións relixiosas sobre a veracidade (vv. 16-17), mais un home de pésima reputación aínda a chamou dunha nova maneira. Por último, unha meniña doutro espazo xeográfico diferente a aquel desde o que se encontra quen enuncia a cantiga, aínda a coñece por outro nome máis.

O primeiro que se pon á vista é que esa muller é mentireira, que ten varias vidas paralelas. O trobador desvela todo iso por despeito, xa que no seu día foi o cantor desa doncela (vv. 1-3), mais hoxe séntese con noxo (v. 8 e 24) xa que pasou a coñecer a falta de recato desa "senhor minha" (v. 23). Porén, non sería estraño que todo o conxunto non pase dunha invectiva misóxina por ela casar con outro (v. 6).

O mundo do obsceno chega nesta cantiga só a través das indirectas. Insinúase, e só se insinúa, que os homes e a meniña que a coñecen por varios nomes tiveron relacións sexuais con ela. Así, a aparición da moza de Zamora tería como función chegar ao cénit da luxuria, xa que non só se deitaría con homes, mesmo algúns de moi má fama (estrofa 3), senón tamén con mulleres (estrofa 4).

Se darmos esta lectura por boa, trataríase dunha das escasas composicións de todo o trobadorismo en que aparece unha relación lésbica nunha dama laica. Ademais, trátase

doutro cantar máis en que a posibilidade das relacións sexoaffectivas entre dúas mulleres se dan como recurso hipersexualizador e luxurioso, nun marco de bisexualidade que unicamente se desprega para as fantasías heterosexuais masculinas.

A terceira composición que podemos citar en que non fica clara a identificación co mundo da prostitución é "Achei Sanch[a] Anes encavalgada" [5], do rei Afonso X, aínda que esa sería unha apreciación que tamén se podería pór solidamente en cuestión. No entanto, a lectura da crítica, observe ou non a opción da homosexualidade feminina, é en xeral a de non a considerar soldadeira; un magnífico exemplo é a síntese que ofrece Graça Vidreira Lopes (2002: 47): "Cena da vida da nobreza rural: num contra-retrato da senhor das cantigas de amor, uma matrona atravessa as ruas de uma aldeia". Pola nosa banda, tampouco temos grandes certezas. Como xa vimos, a aparición dun *muu* ou dunha *mua* non resulta casual nese texto, moito menos en posición de rima: "Vi-a cavalgar indo pela rua, / mui ben vistida en cima da mua" (vv. 13-14). Recorda aos derradeiros versos de "Dona Ouroana, pois ja besta havedes" [44]: "eu vos conselho sempr[e] a ficar / ant'en muacho novo ca en mua" (vv. 23-24).

11. Prostitución masculina

11.1 *Carencia de fontes*

Indicamos no capítulo anterior como á prostitución heterosexual feminina –a prostitución por excelencia– se lle daba un papel na sociedade que a situaba como un "mal menor" e vimos que era un dos elementos polos que eran satirizadas as mulleres que participaban como executoras no espectáculo trobadoresco: as soldadeiras. Vimos tamén que a idea do "mal necesario" estaba sustentada mesmo polo discurso cristián.

Nesta óptica masculina e heterosexual, case non hai lugar para a aparición da prostitución masculina, que resulta moito máis invisíbel, pois mesmo estas fontes leigas semella –só semella– que non falan dela. De feito, non coñecemos ningún traballo que abordase a cuestión.

Nos nosos cancioneros aparece en ton humorístico unha autodescrición dun home que esperaba pagamento polos seus bos servizos heterosexuais: "como me parti ja, mão vazia, / vel por serviço muito que vos fiz" (vv. 4-5). É en "Ben me cuidei eu, Maria Garcia" (B 1588, V 1120), de Afons'Eanes do Coton. O suxeito poético asegura que está escarmentado e que nunca máis vai "foder ja outra tal molher / se m'ant'algo na mão non poser" (vv. 9-10). Finaliza dicindo que só hai dúas razóns polas cales as persoas teñen sexo, por amor ou porque lles pagaron:

E, mia dona, quen pregunta non erra,
e vós, por Deus, mandade preguntar
polos naturaes deste lugar
se foderan nunca, en paz nen en guerra,
ergo se foi por alg'ou por amor.
Id'adubar vossa prol, ai senhor,
ca vedes: grad'a Deus, rei ha na terra.

Aínda que sexa como mundo ao revés, a composición deseña unha realidade onde todas as persoas, tanto mullere como homes, practican o sexo "por alg'ou por amor".

Fóra do ámbito literario e xa no campo historiográfico, resúltanos tamén extremadamente escasa a falta de información bibliográfica sobre a existencia da prostitución masculina durante a Idade Media en xeral e na Península Ibérica en

particular. O episodio europeo que é máis estudado é o de Venecia, mais xa na fronteira entre o Medievo e a Modernidade, nunhas circunstancias sociais e históricas que non son as do final do século XII, século XIII e cando menos a primeira metade do XIV en que se desenvolve o trobadorismo ibérico. Sabemos tamén que unha zona de bordeis heterosexuais no Londres da Restauración recibía os nomes "Sodom" e "Little Sodom" (Bray, 1995: 14), como alusión xeral, e bastante compracente, sobre os pecados sexuais que alí se cometerían, aínda que non parecía que fosen entre homes ou, cando menos, non o fosen maioritariamente. Ademais, como xa antes indicamos, a prostitución heterosexual feminina é mentada en varios textos medievais como causante da expansión da homosexualidade masculina (Jordan, 2002: 123; Montero Cartelle, 2008: 157), unha idea que, por moito que aparente desafiar a lóxica, estaba actuante cando menos nalgúns campos.

O historiador Brend-Ulrich Hergemöller (2001: 54-55) considera que puideron existir espazos propios para unha temperá subcultura homosexual no século XV nalgúns grandes cidades europeas como Venecia, Florencia, Roma ou Colonia, onde sabemos que existía prostitución masculina organizada porque hai normas contra ela. No entanto, este pesquisador alemán tamén matiza que poderían darse ocasionalmente situacións de prostitución non formalizada, por exemplo entre un home maior e un mozo que recibe presentes por lle corresponder:

Otherwise however the fact is astonishing that very many sources, which relate to the relationships between older and younger men, report various forms of financial reward or compensation in kind. Clothing and small coins were clearly by preference used in different cultural regions and at different times, to pay for sexual services. This again could make it possible to draw inferences for the self-image of medieval 'sodomites': in those cases in which sexual contacts were openly connected with an agreed or expected compensation, the participants *ipso facto* produced an analogy with the social roles of whores and costumers. (Hergemöller, 2001: 55)

Todos os datos que puidemos obter sobre o tema nos séculos XIII e XIV na Península Ibérica proveñen do que nos transmitiron as propias cantigas do noso corpus. Imos tentar reconstruír na seguinte epígrafe toda esa información que nos fornecen ou, cando menos, toda a que fomos quen de lles tirar.

11.2 Os putos, os torpes, os mercados e, de novo, os muus

Na nosa análise do mundo da prostitución intermasculina debemos comezar por nos deter nas apreciacións que achega a cantiga de Estevan da Guarda "Un cavaleiro me diss'en baldon" [10], sobre a que xa adiantamos algúns matices interpretativos no capítulo 8. Na rubrica que precede a composición advírtesenos de que o texto se dirixe contra un home que tiña unha certa fama: "Esta cantiga foi feita a un cavaleiro, que lle apoinhan que era puto". Arias Freixedo identifica este último significante como un correlato do feminino *puta*:

Como non podía ser doutro xeito, unha das figuras que aparece con maior frecuencia nas cantigas de contido sexual é a daqueles que dun xeito máis ou menos profesional venden o seu corpo. Esporadicamente aparece a figura do *puto*, mais a figura que con maior frecuencia é albo destas burlas é a da soldadeira. (Arias Freixedo, 2003: 119-120)

É un dos poucos críticos que prestou atención ao termo en masculino, coas súas implicacións, mais do noso punto de vista este vocábulo non se corresponde con esa acepción. Abonda con repararmos para iso na segunda estrofa da mesma cantiga. Lembrémonos: o considerado *puto* ameazaba o narrador da cantiga con lle pór unha demanda xudicial, unha *eiceizon*, que lle sería exaxeradamente custosa:

Eiceizon tenh'eu ja
tal que vos ponha, que vos custará
máis que quanto val aqeste meu muu.
(vv. 7-10)

Dito doutro xeito, que sería máis cara que o mulo que levaba consigo, e xa sabemos que esa concreta designación animal é un dos procedementos de metaforización máis recorridos para designar as persoas que manteñen relacións sexoafectivas con conxéneres. Ou aínda noutras palabras, estas xa desvendadas da metáfora: que esa "eiceizon" lle custaría máis que o que lle custou o seu propio amante. Por tanto, o *puto* cando menos neste *unicum* era o que pagaba, non o que cobraba. O que cobraba era o *muu*.

*Put*a e *puto* proveñen probabelmente do latín vulgar *PUTTUS-A, que significaba

'meniño/a' (Corominas / Pascual, 1985: s. v. *puta*):

[Q]ue un término que significaba 'niña', 'muchacha', se tome tan peyorativamente, es un hecho que se ha repetido con carácter más o menos ocasional o permanente en todas las lenguas del mundo, y en muchas ha cristalizado: alem. *dirne*, fr. *fille*. (Corominas / Pascual, 1985: s. v. *puta*)

Tendo en conta isto, cabe a posibilidade de que ambos os termos fosen collendo ese sentido disfémico ao mesmo tempo, ou ben que o masculino sexa posterior; porén, non hai datos concluíntes para sabelo.

Josiah Blackmore, que se basea na interpretación de Lapa desta mesma cantiga [11], conclúe que "in the medieval idiom, *puto* generally denotes passive partner in male-male intercourse (...), and its use is derogatory" (Blackmore, 1999: 216, n. 14). Nesta composición podería ser así; porén, temos argumentos para pensar que é ese un sentido fixo? Joan Coromines non se adentra nesa particular evolución semántica do termo en masculino, mais si explica que *puto* significaría "Sodomita, esp. el pasivo" (Corominas / Pascual, 1985: s. v. *puta*).

Non obstante, as fontes con que traballou o eminente lingüista catalán para ofrecer esa definición contradín a súa versión. Por exemplo, cando Nebrija quere traducir do latín para o castelán a finais do século XV, para o termo *CATAMITUS-I*, define "por el puto que padece" (Nebrissensi, 1492: s. v., *catamitus-i*); cando, posteriormente, realiza un vocabulario do castelán ao latín, introduce verbetes diferentes, cos seus correspondentes matices: "puto que padece", que sería *CATAMITUS-I*; "puto affi." (que supomos que será "puto affeminado"), *CINEDUS-I*, *PATHICUS-I*, e, por último, marca o "puto que haze", ao que lle correspondería o termo *PEDICO-ONIS*, *PEDICATOR*. Repite a diferenza entre actividade e pasividade nas entradas "Sodomita que haze" e "Sodomita que padece" (Lebrija, ca. 1494-1495, s. v.). Vemos, entón, que nesas acepcións para *puto* non hai ningunha mercantilización do corpo (como si hai para *puta*) nin tampouco matices sobre o rol que se pode desempeñar na relación sexual²⁶¹.

Para alén desas iniciais obras lexicográficas, é numerosa a documentación que nos amosa que o substantivo sobre o que nos estamos a debuzar tivo grande suceso para

²⁶¹ O que non sabemos é cales son eses posíbeis trazos efeminados nalgúns *putos*, que non toma en consideración á hora de explicar os *sodomitas*, e se entre ambas as figuras valora algunha diferenza ou non.

designar homes homosexuais. Podémolo achar ao longo de varios séculos e en diferentes circunstancias: desde a Castela (González-Ruiz, 2009: 8) e a València do século XVII (Carrasco, 1985: 103) até a América Latina actual²⁶². A Real Academia Española (1791, s. v.) define *puto* no século XVIII como “El hombre que comete el pecado nefando”. Tamén en dicionarios do portugués no XIX se describe *puto* como aquel "que usa de homens para satisfacer o prazer venéreo" (Silva, 1878, s. v. *afeminar*; cfr. tamén s. v. *bargante*).

É este mesmo sentido xeral o que aparece na cantiga [78], en que Pero da Ponte se amosa orgulloso de andar "escarnecendo / daquestes putos que s'andan fodendo" (vv. 8-9). A terminoloxía para categorizar a sexualidade que se presenta nesta composición é moi importante, porén máis complicada do que á primeira vista pode parecer, e sobre ela voltaremos no capítulo 15: *fadimalho, fodidos, maridos, putos...* No entanto, tampouco aí se ve un matiz sobre un rol concreto. Dísenos explicitamente que "s'andan fodendo", o cal marca reciprocidade.

Tampouco hai nesa composición ningún elemento que nos leve a pensar nunha prostitución establecida. Non existe aí ningún matiz monetario, senón que se fala de varóns que teñen por propia vontade esas prácticas sexuais e que mesmo tentarían ter ese tipo de prácticas cun home que manifesta o seu distanciamento deles e a súa autoidentificación como "fadimalho" (v. 1).

Se o termo *puto* non é sinónimo de *prostituto* nos códigos do trobadorismo galego, no entanto si podemos concluír que o vocábulo *muu* gaña ás veces ese significado de forma preponderante, como máis unha etiqueta para achegar á idea de 'home / amante homosexual'.

Recordemos que a primeira lectura da cantiga sobre Fernan Furado [4] é que o suxeito poético lle relata ao satirizado a súa intención de "comprar" (v. 1) un "muu" (v. 1) no "mercado" (v. 2), que lle parecía bo ("mui gordo", v. 2), mais que está doente no ano (vv. 3-4, 6-7, 10-11 e 13-14), ademais de ser excesivamente inquieto (vv. 5 e 12). A segunda lectura é que, por medio do xogo de palabras, o que se fai é identificar a Fernan Furado co

²⁶² Tamén está presente no xenófobo e homófobo refrán castelán "Antes puto que gallego" (cfr. Chacón Calvar, 2015).

propio *muu*, coas coñecidas implicacións obscenas e homófobas desa animalización.

Esta interpretación, que aos nosos ollos semella moi transparente, debe levarnos a outra pregunta con importantes repercusións na análise da historia social. Por que fala de *comprar* e no *mercado* un home homosexual, un inequívoco *muu*? No noso trobadorismo profano, o substantivo *mercado* aparece como 'espazo para a compra e venda' ou como 'negocio' (cfr. Ferreiro, dir., 2014-, s. v. *mercado*₂), mais nalgunha ocasión ese negocio é claramente de compra-venda de sexo, como por exemplo, nunha acepción claramente heterosexual, na cantiga [55], en que se anima a Correola que se faga acompañar por unha muller "se peor non veer, / a que achardes i máis de mercado" (vv. 24-25), que aí pode ter tamén a acepción de 'moi barata' (cfr. Ferreiro, dir., 2014-, s. v. *mercado*₂).

Tamén achamos esa idea de venda dunha persoa en dous textos de Pero da Ponte. Un é unha sátira a un fidalgo que traizoou os seus propios familiares "por fazer tesouro" (v. 2): "Quen seu parente vendia" (B 1648 / V 1182). Noutro texto, "En almoeda vi estar" (B 1643 / V 1177), figúrasenos un ambiente de poxa de escravos para metaforizar que un rico-home é de tan baixa cualidade que "nunca i comprador vi / que o quisesse nen en don" (vv. 4-5).

Se entendermos a Fernan Furado como o equivalente onomástico de Estevan Fernandez de Castro na composición [4], caberían dúas posíbeis interpretacións de cariz político. A primeira, con menos posibilidades: a de que sexa unha metáfora mercantil sobre os acordos matrimoniais, con importantes repercusións diplomáticas, mais tamén económicas, que reclamaba o Adiantado galego. Nesta lectura conxectural, quen podería falar pola compra sería talvez o tío da súa esposada.

Outra opción é que se aduza a través desta metáfora á deslealdade que, segundo os partidarios de Afonso X, tiveron os nobres galegos por teren un papel tan importante na rebelión de 1272. Emparentaríase así coa cantiga "Come asno no mercado" (B 1448 / V 1058), de Joan de Gaia, en cuxa rubrica se nos informa de que está dirixida a un vasalo do conde Don Pedro que mudou tres veces en seis meses as súas vasalaxes²⁶³:

²⁶³ "O curioso do caso é que (...) não ficou por aí: em 1294 vemo-lo, segundo parece, ao serviço doutro senhor, o rei Dom Sancho IV de Castela", apunta Lapa (1998: 136).

Come asno no mercado
se vendeo un cavaleiro
de Sanhoan'a janeiro,
tres veces — éste provado;
pero se hoj'este día
lh'outren der maior contia,
ficará con el de grado.

El foi comprado tres veces,
hogano, de tres senhores,
e ben saben os melhores
ca non ha máis de seis meses;
ca el ten que toda via
ha de pojar en contia,
en panos ou en torneses.

Se máis senhores achara
ca os tres que o compraron,
os seis meses non pasaron
que el con máis non ficara;
mais está-xe en sa perfia,
én pojando cada día,
ca el non se desempara.

As posibilidades de vínculo entre o verbo *comprar* nas dúas composicións son claras, aínda que o feito de que se metaforice nun asno (na de Joan de Gaia) ou nun mulo (na de Airas Veaz, no noso corpus) muda todo o resto do sentido.

Unha terceira interpretación que aquí achegamos (e que pode complementar algunha das anteriores) non precisa de ligar esta cantiga con algún episodio biográfico de Estevan Fernandez de Castro, senón que coloca os versos na lóxica de chegar ao grao máis fondo da ofensa, sexa quen for a persoa empírica que se satirizase: a de facer equivaler a Fernan Furado non só como un home que gusta de ser penetrado, non só un home desagradabelmente enfermo polas súas doenzas no ano, senón tamén como un prostituto. Se un *muu* é un 'sodomita', que é, ende non, "comprar un muu"?

Debemos chamar a atención ao feito de que, nese caso, o suxeito poético se fachendea de acudir á prostitución, mais non é ese un aspecto que sorprenda no trobadorismo satírico galego. Nunha sátira de Martin Soarez, a voz que enuncia a cantiga "Nostro Senhor, com'eu ando coitado" preséntase como "mui gran putanheir'aficado" (v. 3). Ademais, o suxeito poético tamén se está a xactar de buscar un home con que se

deitar, que é máis significativo e tería moitas máis implicacións sociais.

Aínda cabería, na verdade, unha cuarta hipótese para interpretar os duplos sentidos deste texto: que todos eles funcionen a un tempo. A deslealdade, as aparencias do mercado matrimonial, o mundo da prostitución... O suxeito poético valora a posibilidade de adquirir ese exemplar de mulo tendo en conta criterios corporais: está saudábel e é bo para andar nel (vv. 2 e 5), polo que se sentiría moi feliz por compralo: "daquel muu / creede ben que era eu pagado" (vv. 8-9). Obsérvese que o participio de *pagar* non ten aquí o sentido de 'satisfacer unha débeda' senón de 'gustar de, sentir pracer por' (cfr. Ferreiro, 2012-, s. v. *pagar*), mais pode funcionar tamén con connotacións disfémicas. Ademais, é relevante que o suxeito poético se presenta en calquera caso como activo: o pasivo, o damnificado no corpo pola súa pasividade, é Fernan Furado.

Nos mesmos ciclos de Don Fernando, hai outra referencia equívoca, neste caso atribuíndolle a Fernan Diaz a compra de sexo. Na cantiga [31], composta por Pero Garcia Burgales, non só se nos fala de que en Ultramar o escarnido tivo unhas relacións sexuais sen medida ("quanto bon mestre pôd'achar (...), todo los foi provar o peador" (vv. 3 e 5), senón que tamén as negociou en termos de mercadoría: "un mestre que con el baratou" (v. 16). *Baratar* nos nosos cancioneros ten o significado de 'negociar, proceder' (Ferreiro, dir., 2014-, s. v.); neste caso, ten esa insinuación moi maliciosa xunto coa xa de seu maliciosa de que a súa viaxe á Terra Santa fora para ter encontros sexuais.

Outro caso é o da cantiga [79*], "Noutro dia, en Carrion", onde hai unha posíbel alusión á compra dun prostituto, como xa adiantamos en páxinas anteriores. Repárese tamén que, nese caso, o comezo da cantiga estaría enunciado por un alcaíote, que sería o que quería "un salmon vender" (v. 2). Se esa interpretación –nun texto tan difícil– for correcta, ese home sería compartido polo infançon e pola súa esposa: "a mia molher, / que morre por el outrossi" (vv. 25-26).

De calquera xeito, se algo fica claro tamén en todo o contexto explícito da súa avareza é que, o que querían comprar, non tiñan moita disposición de pagalo (v. 28). *Quitar* tería aquí o significado primario de 'satisfacer unha débeda'; no entanto, tamén é un verbo que

se usa para 'cortar algunha relación amorosa', polo que pode haber aquí un equívoco propositado (cfr. Ferreiro, 2014-, s. v. *quitar*; González Seoane, coord., 2006-2012: s. v. *quitar*).

Outro texto que ten algúns elementos que fan que o incluamos nesta epígrafe é "Pero Fernandiz, home de barnage" [39], de Gonçalo Eanes do Vinhal, pois o segundo verso tamén fala dun *muu* en termos de posesión, mais cun sentido que non fica nada claro: "que me non quer de noite guardar o muu" (v. 2). Que querería isto dicir? Que o suxeito poético era o alcaio e Pero de Fernandiz traballaba para el? Todo o resto da composición vai por outros camiños narrativos, polo que a presenza do animal pode ser simplemente un elemento para subliñar que a cantiga era sobre relacións intermasculinas, mais non ter insinuacións doutro tipo como as que aquí conxecturamos timidamente.

Tamén Joan Bolo fala da *mua* en termos de posesión na segunda estrofa da cantiga [62], polo que a metáfora tanto pode ser interpretada en termos de vínculo afectivo profundo, como de propiedade nun sentido máis literal:

Esta mua pod'el provar por sua,
que a non pod'home dele levar
pelo dereito (...).
(vv. 8-10)

A interpretación homosexual doutra cantiga, "Ja-u s'achou con torpes, que fezeron" [57], pode levar a entender que Martin Galo cobrou polos seus servizos sexuais e non polo seu canto, aínda que é un texto de difícil comprensión. Airas Perez Vuitoron xa nos tería advertido anteriormente que o talento artístico dese xogar non daba para nada ("Don Martin Galo ést'acostumado", [56]).

Segundo isto, os *torpes* que o vestirían serían homes luxuriosos que lle darían as prendas a cambio do sexo. Son varios os elementos desta composición que dan pé a esta interpretación. O primeiro, o uso de *torpes*, cuxo étimo *TURPIS* tiña un significado xeral de 'vergoñento, infame, deshonoroso', mais tamén tería un matiz sexual: "Speciatim est libidinosus, obscenus" (Brepolis, 2001-2017, s. v. *turpis*). Esa acepción tamén a localizamos noutras composicións trobadorescas co substantivo *torpidade* (Ferreiro, dir., 2014-: s. v.), como por exemplo na cantiga de amigo "Vistes, mias donas, quando noutro

dia" (B 746 / V 348), de Joan Garcia de Guilhade . Nela, a muller quéixase de que correspondeu ao amigo co sinal de amor que lle pedía, mais que ao seu amado non lle pareceu suficiente, pois "el demanda-m'outra torpidade" (v. 15).

Noutro texto cancioneresco, "Pois que te preças d'haver sén comprido" (B 1309 / V 914), de Estevan da Guarda, os termos *torpe* / *torpidade* teñen dous matices: a incapacidade técnica para a arte trobadoresca e a obscenidade. Salientamos en *itálica* os termos na composición (vv. 4, 6, 14, 16):

Pois que te preças d'haver sén comprido
 en trobar ben e en bõa razon,
 non faz mester a ti, Fernan Chancon,
 d'ir entençar come *torpe* avurrido
 nen te loares come quen s'engana
 e de palabras *torpes* e d'oufana
 e de posfaço seer espartido.

Ca sempre contan por ensibidade
 ao pastor preçar-se de gran sén
 nen gran saber; por end'a ti conven,
 enquanto es [a]tan pastor d'idade,
 pois en tan alta razon [tanto] ousas,
 que punhes sempre, antr'as outras cousas,
 seeres partido de *torpidade*.

Non entendas que fazes i cordura
 d'ires as[s]i come *torpe* entençar,
 atrevendo-t'e que sabes trobar;
 ante metes i teu feito en ventura;
 por én non queras seer enganado
 en tal razon, mas sei sempr'acordado
 de seeres partido de loucura.

E pois en al es mans'e mesurado
 non entences: sequer seras loado
 no que tu es partido de bravura.

Ademais de todas estas aparicións tanto na arte trobadórica galega como noutros textos co sentido de 'obsceno' ou 'obscenidade', ese significante tamén se rexistra (como explicamos nas notas de edición ao v. 1 da cantiga [57]) en varias ocasións, tanto no latín clásico como no medieval, co sentido único de 'relacións entre homes', ás veces en termos de actividade, ás veces en termos de pasividade.

É importante tamén a aparición da *capa augadeira* que só xorde noutra ocasión máis

no noso cancionero: para xogar equivocadamente cos profilácticos cos que se penetraría analmente a Bernal de Bonaval [47]. Tamén é importante para esta interpretación o uso do termo *cavalo* no refrán, que fai parte dun simbolismo amplamente usado no noso trobadorismo con connotacións sexuais, como vimos. Todo isto acaba por lle dar outro sentido obsceno ao verbo *acalantar* que aparece no verso 4 da cantiga "Don Martin Galo est'acostumado" [56], razón polo cal incluimos esta composición tamén entre o noso corpus; con dúbidas, mais tamén con indicios que consideramos sólidos.

Acabamos o noso percurso co prior e poeta Bernal de Bonaval. No texto [47], que ligamos cos dedicados a Martin Galo, exprésanse diferentes posibilidades que tiña o compostelán para se cubrir fronte ás inclemencias do tempo: *augadeira* (v. 2), *balandrao* (v. 2), *capa dobrada* (v. 14), *capa* (vv. 17 e 18) e *capeirete* (v. 17). Canto hai de sinónimos neles ou de diferentes xogos, probabelmente sobre profilácticos, é difícil de distinguir. O que si sabemos é que o termo *aguadeir(a) / augadeira* só aparece nas dúas composicións citadas dos nosos cancioneros, as dúas pertencen ao noso corpus [47 e 57] e en ambas hai equívocos que parecen insinuar prostitución homosexual.

Nos vv. 5-6 do texto [47] podería haber tamén un xogo dilóxico pola coincidencia dos verbos *cobrir* (para se protexer da meteoroloxía) e *cobrar* (por ter relacións sexuais): "conselho-vos que catedes al / que 'n cobrades". A confrontación posterior, na segunda estrofa, entre a *escasseza* e a *largueza* (vv. 9-10) talvez poida marcar tamén ese sentido. Lapa (1998: 134) xa parecía apuntar un pouco para esa posibilidade interpretativa, cuxa última estrofa quería dicir "ao menos nesta guerra, de quanto o vosso homem vos mete na mão, tirai um tanto para comprar uma capa". O problema talvez é que, no verso "quanto vo-lo vosso home al mete" (v. 16) é máis fácil buscar un sentido malicioso ca o aparentemente inocente de 'meter diñeiro na man'.

É probábel que haxa que vincular isto coa referencia "havedes a cobrar" na cantiga [45 (v. 17)], que en principio non ten un sentido monetario (sería, máis ben, 'recibir golpes' e 'ser pasivo'), salvo que interpretemos que todo o referido á "dona salvage" sexa un espectáculo parateatral, como foi a hipótese que abrimos páxinas atrás. En principio, non

semella unha alusión á prostitución, mais cómpre situalo en contexto.

Se nestes versos que vimos semella que se burlan chamando prostituto a Bernal de Bonaval, no final doutro texto que lle dirixe Airas Perez Vuitoron [51], serían as relacións sexuais do poeta as que terían relación directa coa súa perda económica, o cal nolo colocaría máis ben no lugar dun cliente: "mais foden-vos do haver / ca xi vos foden mal de quant'havedes" (vv. 20-21).

Finalizamos este itinerario sobre a monetarización do sexo entre homes nos nosos cancioneros coa certeza de que moitos dos puntos aquí enunciados son merecentes de novas análises, en especial desde a Historia, a pesar de que tamén esa disciplina se encontra coa importante limitación das fontes para o estudo desta materia.

12. Doenza e pecado

12.1 *O corpo como espello da alma*

"O pecado manifesta-se na tara física ou na doenza", conclúe contundente o prestixioso medievalista Jacques Le Goff (1983: 60). O corpo, neste tempo que vai da Era Cristiá ao da propagación da imprenta, é un indicador material do estado da alma (Mitre Fernández, 2003: 36). Cabería preguntarse, con certeza, se algo semellante non acontece en todas as épocas, se non hai algo que vincule a cultura actual dos pensamentos máxicos e a psicoloxía positiva (ou sexa, a relixión laica segundo a cal forzarse a ser feliz estimula as defensas e atrae a riqueza) con esa visión medieval. Sen entrarmos en máis comparacións, o substrato de ambas as situacións é tentar darlle un sentido e unha lóxica ao que tan só é contingente.

Nos séculos que son obxecto do noso traballo, o sentido chega sobre todo desde a doutrina cristiá. As análises que se realizaron para confrontar os discursos teolóxicos medievais con obras médicas coetáneas chegaron á conclusión de que "it has to be recognized that medicine was a powerful supporter of theology" (Jacquart / Thomasset, 1988: 92). De calquera xeito, non debemos esquecer que neste tempo non existían discursos unificados, tampouco no campo eclesiástico. Repárese, a título de exemplo, en que na altura de 1256 ningún grande teólogo aceptaba o criterio das epístolas decretais, v. gr. en considerar a contracepción como homicidio (Jacquart / Thomasset, 1988: 92). Do mesmo xeito, hai moitas perspectivas complexas en relación coa doenza, que ás veces leva a discursos que, a través da mixtificación e a sublimación, distancian os males corporais a respecto das posibilidades das doenzas da alma, que serían as verdadeiramente graves (Mitre Fernández, 2004: 170). Non é esa, no entanto, unha perspectiva que rexistremos nos cancioneros.

A coincidencia no tempo das mudanzas sociais que deron lugar á Sociedade Represora (vid. capítulo 4) e a expansión da lepra axudaron a que se crease un vínculo entre doenza e pecado, en especial o pecado sexual (Richards, 1993: 153-166, e Lixó Gómez, 2013: 19-

20). Foucault confrontou a lepra coa outra grande doenza medieval, a peste, e concluíu que estas dúas supoñen dous modelos sociais diferentes. Para a peste, na sociedade debe ser todo visíbel e controlábel, a través da depuración absoluta das manchas que se detectaren; para a lepra, a comunidade purifícase coa expulsión dos seus elementos malignos, o seu confinamento (Foucault, 1972). Son dúas perspectivas posíbeis para a Sociedade Represora.

Deste sincretismo entre doenza e persecucións por razóns sexuais son rechamantes dous exemplos que ofrece Robert Ian Moore: cando o papa Gregorio IX deu instrucións para que a Inquisición erradicase a homosexualidade de Alemaña esta foi identificada co 'lixo da lepra' (Moore, 1989: 112); Roberto de Courçon, legado papal nos principios do século XIII, decretou que as prostitutas deberían ser tratadas segundo os costumes que se aplicaran aos leprosos (Moore, 1989: 117). Carlos Lixó Gómez (2013: 30) chama tamén a atención ao feito de que, cando menos desde o século VI, nas grandes pestes se invocaban os santos Cosme, Damián e Sebastián, que eran os tres grandes paradigmas de haxiografías homoeróticas (cfr. tamén Buxán Bran, 2007: 173-187). A lepra, ademais, vencellábase coa hipersexualidade do afectado (Viera / Piqué Angordans / Camaño Puig, 2010: 188).

12.2 Os excesos da luxuria

Fronte á idea repetida pola crítica de que na cantiga en que Pero da Ponte satiriza a Tisso Pérez o fai por el ser homosexual, xa vimos que Paulo Roberto Sodr  (2006) voltou   fonte limpa sobre o que di propiamente o texto: o que se criticaba na verdade neses versos non era a condición sexual, senón o exaxero luxurioso. A sabia advertencia do pesquisador brasileiro pode trasladarse a outras composicións onde a énfase pode estar tamén na luxuria, e as consecuencias doent as da mesma, e non na escolla de obxecto.

Por exemplo, en "Fernand'Escalho leixei mal doente" [32], Pero Garcia Burgales non escribe en ningún momento que Don Fernando estea enfermo por causa de ter relacións sexuais con outros homes. O que si se nos transmite   que non pode sandar se non

descansa un pouco, pois que el o que quere é "foder e dormir" (v. 12), algo especialmente repetitivo se tivermos en conta que *dormir* ten aquí tamén unha nítida segunda acepción que o fai equivalente ao primeiro dos verbos aí citados.

Outras edicións do texto non repararon tampouco no xogo equívoco con *doente*, un termo que aínda no galego contemporáneo ten tamén, para alén do seu primeiro significado de 'falta de saúde', outros sentidos, como 'persoa con carraxe' ou 'que adoece por algo ou que o desexa con ansia' (cfr. Real Academia Galega, 2012, s. v. *doente*). Esta última acepción xa nos ilumina máis sobre o dobre sentido que desde o comezo ten o texto.

Porén, aínda hai máis, pois existe unha outra noción, viva no galego de hoxe e polo que sabemos tamén cando menos en puntos do norte de Portugal, para o termo *doente*: a de ter moito desexo sexual (cfr. Vieiros, 2002, "andar doente", un sentido que tamén recollemos abondosamente en falantes actuais²⁶⁴). Nesta confluencia de significados para a luxuria / enfermidade é como se estrutura a composición, que pasa a ter sentido completo sobre por que non se quere coidar a pesar de que está enfermo e de que mesmo recibe a advertencia do médico, o *maestre*. Lembrémonos da súa primeira cobra:

Fernand'Escalho leixei mal doente
 con olho mao, tan coitad'assi
 que non guarrá, cuid'eu, tan mal se sente,
 per quant'hoj'eu de Don Fernando vi:
 ca lhi vi grand'olho mao haver,
 e non cuido que possa guarecer
 dest'olho mao, tant'é mal doente.

Comprendermos isto permítenos tamén entender mellor a cantiga [38], na cal sabemos que Don Estevan se queixa porque Don Marco non o foi visitar cando estivo "mal doente" (v. 3) e que por esa razón lle pagará coa mesma moeda... e lle dará "pelo vas'a beber" (v. 14), ou sexa, que o penetrará.

Tamén fala dun home que "foi doent'e non se confessou" a cantiga [30*, v. 5], sobre Pedro Bõo, aínda que a súa inclusión no noso corpus é máis hipotética e feble do que as

²⁶⁴ O sentido de 'estar excitada/o' atestámolo entre o 28 e o 30 de decembro de 2016 en informantes de Abegondo, Barreiros, A Coruña, A Estrada, Ferrol, Forcarei, A Laracha, Melide, Padrón, Ponteceso e Ribeira. Unha persoa da Guarda vinculou esa acepción a oúvila "na raia portuguesa", mais de forma indeterminada.

das composicións antes citadas. O mal do aí satirizado sería que lle deu a "lança do peer" (v. 16), que pode ser un equívoco para aludir ao sexo anal e vinculalo cunha doenza. En calquera caso, estes versos son dubitativos no seu significado. Máis clara é, sobre a mesma figura, a composición [71], pois dinos que o que acontece é que o descubriron facendo algo que querería agochar ("ante luz, acharon-no peideiro", v. 7) e que iso en concreto era "jazer peendo" (v. 13). A expresión "ante luz" significaría, nunha primeira lectura, antes do amanecer; así mesmo, como reiteradamente constatamos, *jazer* ten un moi frecuente uso eufemístico co sentido de 'ter relacións sexuais'. Por último, nesa mesma cantiga fálase dun vasalo, "o que el máis amava" (v. 26), que nos dá máis argumentos para entender toda a composición nun sentido sexual, aínda que tamén é certo que xa vimos que esta expresión podería significar outra forma de comprender os afectos entre homes que non implicase ter relacións físicas. Máis relevante é o feito de que, ante o fedor que se nos di que desprendería nese momento, o que lle acontece ao vasalo que "máis amava" é que "ja s'enton a el chegar non podía" (v. 27). O editor Carlos Alvar, aínda que non fornece esta interpretación con que agora estamos, lembra a respecto deste uso verbal: "Chegarse tiene frecuentemente valor sexual, aunque creo que en este caso no es necesario recurrir a un sentido figurado (...)" (Alvar, 1986: 69). É o conxunto de significantes concatenados, en ambos os textos, o que a nós si nos fai propor esta lectura.

Repárese tamén na significación, mesmo teolóxica, que pode ter o fedor como significante de falta moral: "las almas corruptas por el pecado huelen mal" (Madero, 1992: 71). O mal cheiro e a incontinencia sexual son tamén características que se lle atribúen ao suposto paraíso musulmán: "pues non es de creer que paraíso sea do se faga fornicio e haya fedor" (cit. in Madero, 1992: 126). Ademais, é unha constante en varios textos referidos á sodomías, como as ordenacións afonsinas de Portugal (onde se di que só por falar deste pecado "o ar o nom pode sofrer, mais naturalmente é corrompido, e perde sua natural virtude", Maia / Ventura / Marques / Freitas, en liña: Libro V, Título XVII) ou o *Castelo Perigoso* ("tan fedorento pecado", Silva, ed., 2001: 109).

Un xogo lingüístico análogo prodúcese con outro significante, *caentura*, nunha cantiga dirixida de novo a Don Fernando. Esta palabra aparece rexistrada en case todas as ocasións no galego medieval coa acepción de 'calor, quentor' (cfr. Varela, dir., 2004: s. v. *caentura*). É o mesmo significado que ten na composición de Pero Garcia d'Ambroa "Sabedes vós: meestre Nicolao" (B 1577). Xa na cantiga "Meu senhor, se vos prouguer" (B 1440, V 1050) de Roi Paez de Ribela, o mesmo vocábulo ten exclusivamente un sentido sexual:

De fazer filhos m'é mester:
comendador, dade-mi mia molher,
e dar-vos-ei [eu] outra d'Alanquer
en que percaades a caentura.
(vv. 8-10)

A composición do noso corpus en que xorde o termo é "Vedes agora que mala ventura" [59]. Nela dise que o burlado Don Fernando ten un mal moi grande, a *caentura*²⁶⁵, que non hai médico que llo poida curar ("non pod'haver / fisico que lh'ora possa tolher", vv. 2-3), mais que podería sandar se "houver / home que lhi dê quanto lh'é mester" (vv. 9-10). Por iso lle é necesario tanto un médico como un varón que o coide (v. 17).

Trátase, ademais, dun problema que non é puntual: "deste mal sempr[e] é mui coitado" (v. 8) e, por iso, "jaz desacordado" (v. 14). *Desacordado* significa 'sen acordo e/ou siso' (Ferreiro, dir., 2014: s. v. *desacordado*) e o verbo *jazer*, en fin, xa sabemos que ten dous significados cotiáns: 'durmir' e 'manter relacións sexuais'. Por tanto, ese "jaz desacordado" do verso 14 tanto nos quere dicir que non é capaz de durmir pola febre / excitación como que ten unha actividade sexual frenética.

Esa mesma obcecación protagoniza a cantiga [48], en que un servente se queixa sobre as insistentes peticións sexuais de Don Estevan. Igual que na composición, tamén obsesiva, sobre Tisso Perez [85], aquí do que se laia o home colocado en posición de

²⁶⁵ O termo *quentura* ten no galego actual, no campo da saúde, dous sentidos: o de 'febre' e tamén o de 'bocha na boca' (Real Academia Galega, 2012, s. v. *quentura*). Polo contexto xeral da cantiga, parece o primeiro, aínda que o segundo se aproximaría a outras composicións que pertencen aos ciclos de Don Fernando, como a *espunha* e o *alvaraz* (na cantiga [4]) ou o *olho mao* (na cantiga [32], mais non na [55], onde se xoga doutro xeito con eses significantes).

pasivo é de que non ten nin un só día de descanso: "non poss'un dia del partir" (v. 24), do "gran pao" (v. 26) do seu señor.

Un termo moi próximo é *ardura*, que, de todo o cancionero profano, só aparece na composición "Pero Fernandiz, home de barnage" [39] (Ferreiro, dir., 2014: s. v.). Antonia Vázquez Sánchez (2004: 202), á hora de editar esta cantiga, advertiu de que "[a] nadie escapa que un conjunto de palabras que comparte la noción 'calor' han extendido su significado, ya en latín (...) hacia la designación de estados de exaltación anímica", e chama tamén a atención sobre outro termo desta mesma composición: *ferver*. Os dous aparecen na última estrofa, despois de que se nos advertise xa de que, se lle seguiren a pedir peaxe, el pagará "peage de cuu" (vv. 7 e 14):

Ca el ven quebrando con grand'ardura
con este mandado que oiu ja,
e ferve-lh'o sangu'e fara loucura,
que nulha ren i non esguardará (...).
(vv. 15-18)

Fóra do noso corpus, hai exemplos moi elocuentes desta familia léxica relacionada co sexo, como é na alusión directa á impotencia que realiza Joan Soarez Coelho en "Luzia Sanchez, jazedes en gran falha" (V 1017): "e se lh'ardess'a casa, non s'ergueria".

Mais, dentro do conxunto de cantigas que analizamos con máis detemento nesta disertación, aínda hai outra en que a noción de 'calor' tamén ten connotacións sexuais, nese caso a través da figura do *lume*: "e deu-lh'o home lume" (v. 4), "un seu menino / troux'o lume na mão" (vv. 10-11) e "foi-lh'o lume presente" (v. 18), na composición [87].

Todas estas connotacións reforzan a interpretación homosexual da cantiga [19], do ciclo dos *zevrões*, pois a poetización da morte de frío dunha muller por parte do seu esposo podería querer transmitir xustamente a falta de contacto erótico.

A obcecación da luxuria tamén se comunica con outros recursos, como a reiteración, próxima ao recurso da *derivatio*, que podemos apreciar na cantiga [34]. Nela abórdase un desexo sexual que non dá tregua:

de cavalgar, de que vos non guardades;
cavalgades pela sest[a] aqui
e cavalgades de noit'outrossi,
e sospeitan que por mal cavalgades.

(vv. 4-7)

Nos versos citados vemos tamén a falta de descanso que se lle apón na actividade sexual, que sería tanto á hora da *sesta* como á *noite*. No poema, porén, non se lle pide que deixe de se deitar con homes, senón que se limite, aínda que lle supoña un profundo esforzo, pois do contrario os seus amantes non van poder aturarlle o ritmo:

sinher, forçade vosso corazón
e non cavalguedes tan sen razon,
siquer por vossas bestas que matades.
(vv. 12-14)

Obsérvese que as únicas vítimas contempladas neste caso serían os parceiros sexuais, non o propio Don Fernando. A sátira baséase en consideralo un perigo público.

Esa mesma reiteración obsesa e abusiva trasládase na cantiga [35], escrita tamén por Garcia Burgales. Nese caso, non se nos di que Fernan Diaz sexa implacábel no cumprimento da xustiza, senón que o seu desexo sexual é tan desaforado que quere deitarse con todos ("non cata parente nin vezinho", v. 3). Outro texto [31] do mesmo poeta e cara ao mesmo satirizado repite a idea: cando foi a Ultramar, Fernan Diaz, "quanto bon maestre pôd'achar" (v. 3), "todolos foi provar o pecador" (v. 5).

Xa que de *maestres* falamos, que era unha das denominacións medievais para os médicos²⁶⁶, cómpre reparar que no texto [62] tamén aparece un, e polo seu nome: *maestre Reinel*. Aí figura como testemuña de que Joan Bolo coidou a súa mula do *cerro* que trae inchado (v. 21). Lapa determinou que o termo *cerro* proviría do latín *CIRRUS* e tería o significado de 'crinas na testa ou nas pernas do cabalo'. Por tanto, nesta composición significaría "o toutiço peludo do animal; a não ser que *cerro* esteja por *cirro* e designe algum caroço ou dureza no pescoço do cavalo" (Lapa, 1998: 76). A descrición do profesor portugués fainos levar a cabeza axiña aos males de Pero Tinhoso [77], sobre o que nos deteremos un pouco máis adiante.

Outro *maestre* que se cita nas nosas cantigas é Ali [13 e 14], en textos burlescos sobre Alvar Rodriguiz. Posto que non hai ningunha doenza explicitada neles, abordarémolos no

²⁶⁶ Os significados que ofrece o proxecto Glossa neste verbete son: 'artista', 'mestre de oficio', 'profesor', 'veterinario', 'doutor en leis', 'mestre de capela' e, con máis aparicións nos cancioneros, 'médico' (Ferreiro, dir., 2014-: s. v. *maestre*).

capítulo seguinte, cando falemos da imagoloxía homófoba do Islam. Por último, un *maestre* que aparece referenciado, porén con moitas dúbidas pola nosa banda sobre se é a solución editorial máis axeitada, é o "maestre Simion", no v. 17 da cantiga [59]. Segundo esa interpretación do texto, na derradeira estrofa diríase que el é o único que podería coidar –isto é, satisfacer– o doente Fernan Diaz:

ja lhi non pode nulha ren prestar,
se lh'o maestre non aventurar
o corpo (...).
(vv. 19-21)

Esta aparición do "maestre Simion" é, porén, hipotética, como explicamos na nota ao verso correspondente no Apéndice. Unha outra lectura posíbel sería "sen maestr'e s[e] un hom(e)".

Neste percurso observamos que existe a idea forza de que, quen non ten vontade para se conter, acaba perdido nos camiños da luxuria, do vicio inútil, do pracer polo puro pracer, o cal o afasta da comunidade.

12.3 A cegueira como castigo divino

Outro elemento lingüístico que se repite en varias composicións do noso corpus é a ligazón entre problemas de visión e a homosexualidade masculina. Pódese argüír que nunha figura como a de Don Estevan podería haber unha realidade empírica de doenza ocular e gustos sexuais; porén, iso non explicaría por que se poñen en diálogo ambas e tan diferentes cualidades. Pensamos que hai que buscar a razón diso na importancia que se lle concedía a este sentido, observábel por exemplo no *topos* da visión nas cantigas de amor (Eirín García, 2015: 48-56), no uso sexual que tiveron no noso corpus verbos como *veer* e *catar*, e os varios sentidos corporais do substantivo *olho* (vid. epígrafe 2.2).

Andreas Cappellanus, no seu tratado *De Amore*, chega a afirmar que todo home de espírito san pode amar, sempre que non llo impidan a idade, os excesos da paixón... e a cegueira: "Et scire debes quod omnis compos mentis qui aptus est ad Veneris opera peragenda, potest amoris pertingi aculeis, nisi aetas impediat vel caecitas vel nimia voluptatis abundantia" (Capellanus, en liña: Liber Primus, Capitulum V, [1]).

Como dicíamos, no ciclo contra o nobre portugués Don Estevan (cfr. epígrafe 7.3), a unión destes elementos parece que ten base nalgún problema visual do satirizado que se hiperboliza. Así, na cantiga [37], somos advertidos de que, aínda que Don Estevan aparece como cego (v. 4), ten moi bo ouvido (vv. 4-5), e especialmente "nunca vos home diz nulha ren / que non ouçades" (vv. 11-12). O máis rechamante, porén, é que a súa vista mellora cando chega a noite:

Oi dizer por vós que ha sazon
que ve[e]des quanto, pois me deito
e dormesco e dórmio ben a feito,
que assi veedes vó-lo açon (...).
(vv. 13-16)

No cantar [41] volta co motivo, non só co uso do verbo *veer* ("como faz de vós haver sabor / os que vos veen, que vós non veedes?", vv. 3-4), senón tamén co *caer*, que é un equívoco sexual (e, ao tempo, político), como consecuencia das súas carencias oculares:

E al i devedes a agradecer:
como vos faz antr'os boos caer,
e antr'os maos, que vós ben caedes!
(vv. 5-7)

Na composición [49*] relátaselle ao propio Don Estevan un xantar na casa do monarca portugués, seguramente non porque el non estivese, senón para facer burla novamente da súa doenza. Entre a comida descrita, hai algunha na cal se pode observar unha certa erotización, como "non viron nunca ja outro tal pan / os vossos olhos, nen ar veerán" (vv. 5-6) ou "ha dez anos que non vistes capon" (v. 10). Do mesmo xeito, tamén existe ese xogo erótico cos comensais que din que non contemplou: "nen vistes máis viços'home seer" (v. 17). É a extensión deste equívoco con *veer* a que fai que introduzamos no noso corpus a cantiga [52*], a pesar de ser unha composición que se centra en especial nas causas políticas contra Don Estevan.

A *equivocatio* na composición [48], dirixida tamén contra o mesmo rico-home, desvíase para o verbo *catar*, que ten varios significados no noso trobadorismo, mais que nestes versos tanto quere xogar coa idea de 'considerar, ter en conta' (que sería o significado recto) como o de 'ollar', que é unha alusión evidente se a contextualizarmos

con outros textos dedicados á mesma figura (cfr. Ferreiro, dir., 2014-: s. v. *catar*). Reparemos, así mesmo, en que o verbo *desviar* aquí quere dicir tanto 'desobedecer' como 'apartar para evitar o coito':

d'un gran pao que achou non sei u;
e, pois s'assanha, non cata per u
feira con el, sol que lh'home desvia.
(vv. 26-28)

Conxúgase de novo *catar*, cunha significación máis explícita, na cantiga [50], onde se produce ademais un equívoco co vocábulo *sol* na primeira estrofa, que nos remite á idea que vimos en [37] sobre as súas actividades nocturnas. Aí, *sol* tanto significa o astro como o adverbio 'soamente':

Don Estevã[o], tan de mal talan
sodes, que non podeades de peor:
que ja por home que vos faça amor
sol non catades –tal preçõ vos dan– (...).
(vv. 1-4)

O verbo *catar* despois retoma o triplo sentido de 'ter en consideración' e 'ollar': "non havedes por hom'a catar, / mal serviço faz hom'en vós" (vv. 10-11), "non catades por quen / vos faz serviço" (vv. 16-17) e, xa cun significado bisexual, "non cataredes home nen molher" (v. 20). A expresión *non catar* é obvio que ten un terceiro significado de 'ter relacións sexuais'. *Non catar*, 'non ver, non preocuparse', é excederse no pecado da luxuria.

Encontramos esta expresión no noso corpus tamén na cantiga [34], contra Fernan Diaz, porén aí o *sensus literalis* de 'non ter en consideración' pasa directamente ao significado luxurioso antedito sen ter ningún matiz sobre defectos de visión: "non cata parente nen vezinho" (v. 3). Para onde ollaría esa figura, que "nunca molher amou, nen quis nen quer" [83, v. 13]? Pois "cata" para o home que sexa "falagueir'e loução" [83, v. 14]. Non, aí non se lle ve ningunha doenza; no entanto, os seus ollos denuncian as súas apetencias secretas.

Esta conexión entre concupiscencia e problemas de vista que estamos a revisar nesta epígrafe tamén se pode comprobar nun texto presumiblemente posterior ao das críticas

contra Don Estevan: a cantiga [61*], que Don Denis dirixe contra Melion, un pecador excesivo que, por iso, nin pode ver ben na Terra nin poderá ver a face de Deus cando morra. Esta composición tamén se emparentaría coa [50], esa si contra Don Estevan, na cal se usa a expresión *mal talan* no sentido de 'maos desexos, más inclinacións'.

Contra Don Melion entra máis claramente no noso corpus a cantiga [60], que tamén fala do seu problema ocular, a través da metáfora de "duas meninas" (v. 3), que tanto poderían ser dúas mozas como os seus propios ollos enfermos, cos cales "non cata ren do que catar devia" (v. 12). Esta interpretación dun Melion Garcia que gustaba dos homes e por iso desatendía as mulleres e escollía *catar* outras cousas foi apuntada por Elsa Gonçalves (2016: 331) e tamén a desenvolveu nun traballo Thiago Costa Veríssimo (2008). Ambos alicerzan as súas hipóteses nestes enredos lingüísticos e na vinculación das doenzas da vista e da sodomía. Elsa Gonçalves (2016: 331) salienta que os textos sobre Melion Garcia atribuídos a Don Denis e o [50] que Airas Perez Vuitoron tecería contra Don Estevão compartillan máis elementos lingüísticos á parte do verbo *catar* e os problemas de visión: o uso da expresión *mal talan* e a "insistêcia" no uso do verbo *trager*, que tería connotacións sexuais.

No referente á dúbida sobre quen sería a personaxe histórica, Thiago Costa Veríssimo formula a posibilidade de que o nome do satirizado sexa todo el unha brincadeira, pois Melesíxenes era o nome de Homero antes de ficar cego e, así mesmo, o étimo grego *Mélas* significa 'negro':

Cremos, portanto, que a motivação para o nome *Melion*, *Meliom* ou *Melião* se centra possivelmente nessa idéia de "estar às escuras", não conseguir ver a luz, por conta da cegueira e, conseqüentemente, de viver na "escuridão", no negrume. No entanto, tudo indica que lidamos com duas cegueiras: uma física e outra, metafórica, maléfica e pecaminosa (...). (Veríssimo, 2008: 42)

Na nosa pesquisa por outras literaturas europeas non encontramos outros casos semellantes que poñan en conexión estas dúas cuestións, pois poderían axudarnos a dilucidar mellor o sentido destas cantigas. Co que si parecen estar vencelladas é coa lenda urbana, con grande éxito na relixión católica cando menos durante décadas, segundo a cal masturbarse (isto é, unha práctica sexual non reprodutiva e que entrou dentro das

nocións iniciais de sodomía) podería provocar cegueira.

12.4 Doenzas e infeccións venéreas no esquema activo / pasivo

Nas cantigas aparecen unha serie de termos relacionados con doenzas ou infeccións venéreas cuxo sentido nin a crítica precedente nin nós mesmos nas nosas análises demos delimitado con absoluta precisión, aínda que pensamos que si logramos achegar algúns matices.

É certo que os estudos históricos nos demostran que por parte dos médicos había identificacións coidadosas entre moitas doenzas que a nós nos poden parecer sen relevo, mais que eran moi importantes para as mulleres ou os homes medievais, que estaban sometidos a desfiguracións e sufrimentos cotiáns, polo que si realizarían diferenciacións segundo sintomatoloxías (Moore, 1989: 89-98). Porén, nós debemos ter en conta que neste caso estamos perante un rexistro que non é médico, senón poético e parateatral (xestual, musical etc.) e cuxa funcionalidade humorística pretendía deformar a realidade. Pode ser, entón, que moitas veces se producisen confusións de propósito entre doenzas diferentes non por carencias de maior coñecemento técnico, senón, como recurso hiperbólico para a burla.

Que un home teña unha doenza ou infección no ano é unha marca inequívoca nos cancioneros de que hai alusión non só de homosexualidade, senón dun factor máis decisivo e ofensivo: que é pasivo na relación sexual, pois esta doenza tivo que adquirila a través de gozar de se deixar penetrar. Así o podemos ver na composición "Vós que por Pero Tinhoso preguntades, se queredes", de Pero Vivíaz [77].

O escarnecido, que tiña un alcume que o marcaba como doente infeccioso, podería ser diferenciado por tres sinais que o caracterizaban, e que nos son reiterados no refrán. Un era a alopecia supostamente debida á tiña²⁶⁷; os outro dous, infeccións de transmisión sexual no pene e no ano.

²⁶⁷ A alopecia podería interpretarse tamén como un equívoco sobre a circuncisión, se atendermos á suxestión que dá Simone Marcenaro (2010: 116) de identificar *toutuço* e 'glande'. Da nosa perspectiva, non é o máis probábel, mais debe terse en conta.

A visión das doenzas como mostra exterior e visíbel de pecados sexuais é unha chave interpretativa que tamén se pode aplicar a “O meu senhor o bispo, na Redondela, ùu dia”, de Airas Nunez²⁶⁸ [8], cuxa referencia a un “tinhoso” no penúltimo verso levou a Josiah Blackmore (1999: 199) a reinterpretalo como un caso de forzada pasividade sexual. Outra posibilidade máis sinxela de lectura sería a consideración de *tinhoso* como unha denominación insultante que funcionaría socialmente con matices homófobos, de xeito análogo a como funcionan moitas expresións ofensivas actuais. No *Fuero Juzgo* en castelán, rexístrase como un dos “Denvestos y de las palabras ydiosas” cuxo uso estapa penado con cincuenta azoutes, se se lle aplicar a un home que “non lo es” (Real Academia Española, 1815: 185; Libro XII, Título III, art. III).

En “Vós que por Pero Tinhoso preguntades, se queredes” [77] aparece tamén o termo *alvaraz*, que no trobadorismo profano só se rexistra noutra composición máis: “Comprar quer'eu, Fernan Furado, muu” [4]. Tanto Lapa (1998: 99) como Lopes (2002: 134 e 437) ofrecen o sentido de que é un 'tumor ou úlcera con carne esponxosa'.

A palabra tamén aparece na composición CV das Cantigas de Santa Maria. Nese texto cóntase a historia dunha muller que prometeu a súa virxindade á nai de Deus. A familia obrigouna a casar, mais o marido non conseguiu penetrala por máis que o tentou, mesmo facendo uso dun coitelo. Debido a esa agresión pecaminosa, tanto sobre o marido como sobre o conxunto da vila (reparemos na pena colectiva da ofensa sexual individual) caeu un “fogo”, que veremos que é unha forma de describir a lepra. O problema é que tamén ficou doente a propia devota, que entón tivo unha crise de fe. Mais, nisto, aparecéuselle a Virxe, que lle dixo: “Eu trago a[s] meezñas / con que são de fog' e d' alvaraz” (Mettmann, 1988: 22).

Vemos que en todos estes contextos *alvaraz* é un sintoma exterior da lepra, mais non necesariamente algo 'esponxoso'. Tanto nos dicionarios de castelán como de portugués aparece *alvaraz/o* - *albarazo* coas acepcións de doenza das cabalarías caracterizada por nódoas brancas na pel ou, en xeral, unha especie de lepra, mais non como un 'tumor

²⁶⁸ Nalgún momento barallamos a hipótese de ler tamén desde esa óptica a cantiga “Disse-m'hoj'un cavaleiro” (B 1540), de Don Denis, mais hoxe parécenos unha lectura excesivamente forzada sobre unha composición que se tece con outros equívocos.

esponxoso' (cfr. Priberam, 2008-2013, e Real Academia Española, 2014). Sobre esa primeira acepción, é bo comprobar que tamén figura noutros documentos do século XIII, en concreto no *Livro de los cavallos*, no cal se lle dedica o capítulo LXX: "De la enfermedat que dizen alvaraz". O mao para as nosas pretensións é que nesas liñas non describen a "malaltia", senón que amosan algúns remedios. Un deles dise que se debe repetir tantas veces como for preciso até "que viene el pelo en el de su color".

Outro aspecto de interese que se nos di nesa obra é que se dan varias causas plausíbeis para a súa transmisión. Unha, sexual ("E otrossi se faz porque los cavallos fazen forniçio con yeguas que algunos otros cavallos que avien esta maletia lo avien fecho"); outra, a do amo que cabalga ("si el cavallero usa much a cavalgar tal cavallo como este"), que é utilizar os mesmos significantes que popularmente, e tamén poeticamente, tiñan as connotacións xa consabidas.

Concluimos, pois, que o adxectivo sobre como é ou non esa úlcera ou tumor non fai parte da descrición do que se consideraría *alvaraz*, xa que encontramos definicións diferentes en varios contextos.

Como sinónimo de *alvaraz* aparece na cantiga [4] o termo *espunlha* (vv. 6 e 13). De novo foi definida por Michaëlis (1910: 311-312), Lapa (1998: 99), Lopes (2002: 134) ou o Projeto Littera (Lopes / Ferreira et al., 2011-12) como unha 'carne esponxosa', cando na verdade ese adxectivo se trata máis dun elemento contextual, explicitado no verso 13, que dun elemento definitorio. Lembremos que nesta cantiga é a única vez que aparece en todo o cancionero profano. Non sería máis sinxelo e máis claro reparar no significado que aínda mantén no galego actual, como sinónimo de 'verruqa', 'vulto na pel'? (Cfr. Real Academia Galega, 2012, s. v. *espulla*).

Sexa como for, non hai dúbidas de que se trata dunhas doenzas cunhas causalidades sexuais moi claras. Mais, a diferenza por exemplo da afonsina cantiga CV de Santa Maria, aquí os únicos que pagan as consecuencias dos seus pecados son os propios doentes, o cal é unha diferenza moi importante a respecto do discurso relixioso. A ninguén se lle di nos versos que conservamos que, se continuaren a practicar sexo, virán pragas, doenzas e

males para todo o mundo, tal e como aseveraban os predicadores e, no campo xurídico, hiperbolizaban as *Sete partidas*. Non dubidamos en pór esa concepción tamén no debe da visión do mundo desde o estamento laico que ofrece o trobadorismo.

Un outro elemento que se ten indicado como sinal de doenza na cantiga [4] é o uso de *ficado* en posición de rima no v. 3, de xeito que sería un adxectivo de *alvaraz*: "mais trage ja o alvaraz ficado". Esta é a lectura que fixo Xosé Bieito Arias Freixedo (1993: 50): "O termo *ficado* lembra o *ficus* latino, que era unha excrecencia anal, en forma de figo" que se lle atribuía aos homes pasivos. Talvez se vincule tamén co feito de que en grego aínda na actualidade se utiliza o termo *συκιά*, *sikiá*, que significa 'figueira' para designar despectivamente un homosexual (Moscasdecolores, 2016b). É posíbel que funcione esa cosmovisión negativizadora da penetración anal como unha práctica que deforma as carnes, o cal tamén serve para xustificar a aversión ante esa zona eróxena²⁶⁹. Este hipotético segundo sentido de matices homófobos acompañaría a acepción recta do verbo *ficar*: o alvaraz está nesa zona, adherido²⁷⁰.

Xa falamos máis veces do uso de *capas* de tecido como profilácticos e que de tal xeito aparecen en varias ocasións nos nosos cancioneiros. Na composición [47], sobre a que nos detivemos en máis ocasións porque merece ser atendida desde varias perspectivas, relaciónanse diferentes cubertas, que reciben denominacións tamén diversas: *aguadeira*, *balandrao* e *capeirete*, para alén de *capa*. Semella que eses nomes se corresponden cos tamaños dos tecidos, pois non todas se fechan e protexen do mesmo xeito. Observado desde esa perspectiva, parece unha brincadeira sobre o tamaño dos penes que preferiría o pasivo Bernal de Bonaval, ou ben –se atendermos á hipótese sobre as insinuacións de o consideraren prostituto–, que debería estar preparado para a súa diversa clientela. Entón, o verbo *molhar* non só sería consecuencia das inclemencias meteorolóxicas (o "tempo

²⁶⁹ Lémbrese, ademais, que a pesar desta simbolización negativa, non hai ningunha constancia histórica nin médica de que fose así. As fantasías sobre o corpo que poden transmitir os textos literarios poden ser diversas ao longo das épocas, mais existen métodos de lubricación cando menos desde a Antigüidade.

²⁷⁰ No noso corpus pódense advertir dous posíbeis xogos lingüísticos próximos: "peer aficado" [30*, v. 10], no sentido de 'importuno, insistente' (Ferreiro, dir., 2014-, s. v. *aficar*) e "ficado no esteo" / "fica-la no esteo" [87, vv. 5, 12, 19], no sentido de 'cravado' (Ferreiro, dir., 2014-, s. v. *ficar*).

Repárese tamén en que o termo *aficado* figura no cancionero amoroso co significado de 'atormentar, aflixir, apremiar' (Eirín García, 2012: 385).

mao", v. 2), senón, na segunda lectura, dos fluídos sexuais ou da lubricación para o sexo anal. Por iso, el non estaría protexido, a pesar das súas pretensión de *acolher* e *cavalgar*, significantes que, como xa sabemos nestas alturas da disertación, aluden claramente a un equívoco sobre a pasividade.

Outra característica física que se ten vinculado nalgúns traballos críticos coa homosexualidade, ou coa negativización vinculada a ela, é a gordura que se describe no *muu* / Fernan Furado da composición [4]. No entanto, debemos situarnos na concepción estética da época. Na cantiga non hai dúbida de que o "mui gordo" ten unha connotación positiva, aínda que sexa para nos dicir que aparenta o que despois non é. En ocasións o exceso de graxa considérase na literatura e estética destes séculos como unha mostra do pecado da gula, mais "[d]urante la Edad Media, sin embargo, la gordura no resultó estigmatizada, ni siquiera en sus grados extremos. Era sobre todo un símbolo más del poder" (Puerto Sarmiento, 2014: 373). Por outra banda, cabe tamén a posibilidade de que a referencia a que o mulo sexa gordo queira transmitir que estea castrado, para así redondar a metáfora dos gustos sexuais non reprodutivos, pois após esta operación alterábase o metabolismo (Pistilli Criar, 2006).

Elsa Gonçalves (1991: 48) estende, na nosa opinión de forma errada, a súa hipótese de "associação entre gordura e homossexualidade" ao apelido de Joan Bolo, a figura satirizada por Don Denis nas composicións [62], [63] e [64]. Sorprende máis que propoña ese vínculo cando a investigadora fornece no mesmo traballo informacións sobre a persoa histórica de Johannis Bolus, quen aparece nomeado entre os membros da corte do rei portugués. Así mesmo, Gonçalves argumenta que o termo *bolo* aínda ten en galego unha vinculación (metafórica) coa persoa que ten exceso de graxa, o cal é verdade, mais non garda ningunha ligazón, que nós coñezamos, coa escolla sexual de obxecto. No entanto, o principal elemento para non encontrar ese vencello como un signo comprensíbel pola audiencia é que non hai máis equívocos sobre iso nas tres composicións. Todo o resto das ocorrencias da *equivocatio* que nos desvendou a pesquisadora lusitana van no sentido dunha interpretación exclusivamente sexual e non hai máis alusións á gula.

Outra composición á cal se podería estender ese hipotético vencello é á [15], que Fernan Paez de Tamalhancos dirixe contra o Jograr Saco. Elvira Fidalgo (2009: 186-187) valora ese texto unicamente como unha crítica contra unha persoa obesa, o cal supón ler o futuro de subxuntivo de *veer* no verso 15 dunha forma literal, e non co significado erótico que ten noutras moitas composicións:

Quen vos Saco chamar, prazera a nós;
e dira-vo-lo ben lheu que[n] vos, en cos,
vir tira-los nadigões após vós.
(vv. 13-15)

Repárese, no entanto, que a lóxica implícita nesa lectura crítica se formula como unha disxuntiva: ou é unha burla a unha persoa con sobrepeso ou éa a unha persoa polas súas prácticas sexuais con conxéneres.

É certo a este respecto que a rubrica dá como razón fundamental que o Jograr Saco "era mui mal feito", mais, como se ten aseverado desde Lapa (1998: 99-100), aí tamén existen elementos de relevo para considerar alusións de tipo homosexual. O que non nos fica tan claro é se esa alusión a un traseiro desproporcionado quere transmitir gordura ou, máis ben, a falta de proporción do seu corpo, que parecería máis acaído tanto para o apelativo *Saco* como para a descrición del como "mal feito".

13. A topografía do pecado

13.1 Hostes domesticii e hostes extranii

Un dos catro Padres da Igrexa occidental, Ambrosio de Milán, diferenciou entre dous grandes inimigos para a Cristiandade: as *hostes domesticii*, os internos, e as *hostes extranii*, os alleos (Mitre, 2003: 49). Na síntese explicativa do capítulo 4, sobre a configuración da Sociedade Represiva, detivémonos nos elementos fundamentais do funcionamento das *hostes domesticii*, da mudanza sen parangón que se produciu a partir do século XI desde a tolerancia até o discurso do exterminio, así como do sincretismo que se ocasionou na visión dos grupos excluídos, os cales acabaron por ter como elemento en común unha sexualidade desordenada.

É tamén a partir do século XI cando as persoas que viven en sociedades cristiás comezan a sentir como valor inmediato de referencia a ecumenidade, que se consolidaba co reforzamento do Papado como estrutura principal. Emerxe a idea dun imperio cristián que, embora sexa máis un espazo interiorizado e vital do que unha realidade política, funciona de forma coherente fronte a outras *universitas*, en especial a musulmá (Guglielmi, 1986: 15-19, e Lixó Gómez, 2013: 12-13). Algúns elementos desta mundivisión, que son perceptíbeis tanto no conxunto dos cancioneros como no corpus específico desta disertación, son as pretensións de penitencia e ascetismo (cfr. "tant' é de bon cristião", v. 7 de [83]) ou as cruzadas (cfr., p. ex., [1] e [31]), que se formulan non só como unha guerra contra o Outro senón tamén como un elemento de cohesión interior.

Produciuse así unha certa actitude "egocéntrica" (Mitre Fernández, 2003: 49) do Occidente medieval que, na súa síntese de romanismo, xermanismo e cristianismo, ergueu unha rede de estereotipos para os pobos alleos con que entrou en contacto:

Así, los bizantinos eran los hermanos en la fe cristiana pero tenían el estigma de incurrir en cismas. Los musulmanes eran los nuevos "bárbaros" convertidos en enemigo público de la Cristiandad. Los simplemente paganos eran pueblos susceptibles de ser cristianizados –como germanos, eslavos o magiares– o protagonistas de pánicos colectivos, como los mongoles. (Mitre Fernández, 2003: 49)

De todos esas culturas, a que se configura como un Outro diferente e organizado, un Outro que cómpre escribir en maiúsculas, é a do Islam. E se existe un Outro alleo, ese ten que gozar tamén de forma allea. De aí o erguemento dun constructo ideolóxico que vincule eses espazos con determinadas prácticas sexuais que non son características específicas de ningunha cultura. Dese xeito, se a práctica viña importada dun algures estranxeiro, pódese imaxinar o seu control se se controlar a importación (Jordan, 2012: 20; Madero, 1992: 126)²⁷¹.

Debemos chamar a atención ao feito de que o cristianismo rexeita o Islam porque promove a sodomía, como "veciños" que foron de Sodoma e Gomorra²⁷². Ao mesmo tempo, o Islam rexeita os espazos cristiáns porque promoven a sodomía. Cando o protestantismo ataque o papado, un dos argumentos será que no Vaticano se agocha unha segunda Sodoma (Bray, 1995: 19). Non é necesario continuar co círculo de explicacións. O mal dos males está en toda a parte, sempre que sexa no exterior.

Sen pensarmos aínda nunha segunda Sodoma, senón na cidade mítica, un aspecto que chama moito a atención no noso corpus é que non aparece nin unha soa referencia a ela, a pesar de que ese relato da *Biblia* non era só unha referencia relixiosa, senón que se erixira como categoría política e xurídica.

Unha razón que se podería barallar para a ausencia dese topónimo e de toda a súa familia léxica no noso corpus é que esa terminoloxía aínda non estivese popularizada na linguaxe cotiá, polo menos no ambiente laico que nos testemuña o trobadorismo galego. No entanto, sabemos por varios exemplos, que xa fomos vendo nestas páxinas, que hai termos como *sodomítico* e *sodomita* que estiveron vivos nos romances ibéricos, tamén en documentos non relixiosos nin xurídicos, do cal un exemplo significativo eran os libros de maxia e astroloxía do reinado do Sabio. No entanto, se tivésemos que usar o trobadorismo para o documentar, a idea que poderíamos extraer é que non é así.

²⁷¹ No seu estudo sobre os cargos de sodomía nos tribunais da Inquisición do reino de Aragón na Idade Moderna, Cristian Berco (2009: 21) observa que raramente hai denuncias privadas contra persoas locais, senón contra forasteiros.

²⁷² Esta nítida metáfora da veciñanza úsase na *Impunación de la seta Mahometana*: "ca ninguna gente es, ni fue nunca asi sierva de la luxuria commo esta, sino fueron los de [S]odoma e Gomorra, que fueron sus vezinos" (cit. in Madero, 1992: 126).

A única vez que aparece *Sodoma* nos códices é nunha composición que só nos chegou a través de B, 1527, da autoría de Gil Perez Conde. Trátase neste caso dunha cantiga que nos amosa con nitidez que o trobadorismo cae do lado dunha cultura leiga, por moi agudamente teocéntrica que sexa a sociedade medieval. Na composición maldise a Deus por levar a súa amada (en B 1528 sabemos que é porque entrou nun convento); por iso, deséxase que a Deus lle arrebate as súas cousas o Demo; nega enfaticamente que crea na súa divindade e recusa o sistema de crenzas que o converte en pecador por amar; considera a Deus un simple home que actúa como os demais homes... É unha mágoa que o penúltimo verso da última cobra estea ausente no cancionero:

Ja eu non hei por quen trobar
e ja non hei én corazón,
por que non sei ja quen amar;
por én mi mingua razon,
ca mi filhou Deus mia senhor:
aqui filhou o Demo maior
quantas cousas que suas son,

como lh'outra vez ja filhou
a cadeira u siia
o Filh'; e por que mi filhou
bõa senhor que havia?
E diz el que non ha molher:
se a non ha, pera que quer
pois tant'a bõa Maria?

Deus nunca mi a mí nada deu
e tolhe-me bõa senhor:
por esto, non creo en el eu
nen me tenh'eu por pecador,
ca me fez mia senhor perder.
Catade que mi foi fazer,
confiand'eu no seu amor!

Nunca se Deus mig'averra,
se mi non der mia senhora;
mais como mi o corregerá?
Destroia-m', ante ca morra.
Hom' é: tod'aqueste mal faz,
.....
e Sodoma e Gomorra.

Sodoma e Gomorra, reparemos, serían males causados por Deus, un Deus que na verdade "hom'é" e que, como tal home, tamén peca. Por comentarios moito menos

irreverentes, houbo quen morreu na fogueira.

Sexa como for, nada, absolutamente nada, ten a ver esta composición co que nos ocupa. *Sodoma* aparece, mais só se vencella coa idea da destrución divina, non cun pecado concreto, que ademais non sería o que a el o irritaba.

Xunto con todos estes perigos externos, tamén existen as *hostes domesticii*, que van ser coas que imos iniciar o noso percurso sobre a topografía da homosexualidade que amosan os nosos cancioneros. Ás veces, a procura da pureza debe realizarse desde dentro. Comezaremos por iso coa análise da xeografía sexual interna, para continuarmos despois coa análise sobre a ligazón –ou, ás veces, suposta ligazón– entre homosexualidade e as crenzas mahometanas ou os espazos árabes.

13.2 Espazos da homosexualidade no trobadorismo galego

Nesta epígrafe imos centrarnos na vinculación xeográfica da homosexualidade en tres aspectos. En primeiro lugar, debuzarémonos sobre a información que nos achegan as cantigas, ás veces en pequenos mais divinos detalles, sobre a posibilidade dunha certa (proto)subcultura. Analizaremos tamén as metaforizacións topográficas do desexo que se observan en varias composicións e, a continuación, deterémonos en varios elementos que fan específico o texto [1], "Pero non fui a Ultramar".

Cando nos referimos a unha subcultura estamos a falar dunha forma marxinal de relacionamento a respecto das normas xerais de comportamento e sociabilidade nun momento dado. No capítulo en que abordamos a prostitución masculina xa indicamos que había indicios desa subcultura, da que temos máis testemuños nalgunhas cidades europeas, en especial itálicas, porén xa nas últimas décadas da Idade Media:

The existence of same-sex subcultures has been amply documented in many periods before the predomern; plenty of people would have identified each other as 'one of us'; but others could not say, were risking too much by saying anything, or just had no one to talk to about it. (Richlin, 2013: 302)

En calquera caso, son trazos que din respecto ás oportunidades de encontrar parceira

ou parceiro con quen satisfacer os desexos eróticos.

No caso lésbico, cando se nomea explicitamente a Moeda Velha [67], soubemos que esa aparición extraordinaria do nome dunha rúa concreta se debía, máis que a outras cuestións, ao feito de que así podía producirse un equívoco cunha comicidade xerontófoba e misóxina. En calquera caso, vemos en xeral que os espazos de prostitución son áreas onde están máis consentidos outro tipo de relacionamentos e, a xulgar polas composicións, ou ben se daban ou ben se imaxinaba como posíbel que se desen, pares de mulleres que vivisen xuntas.

O que non fica claro é cal é "naquela rua" en que se nos di que vive Joan Bolo co seu amante (v. 11, [62]), ou se o uso do demostrativo nese caso ten algún tipo de implicación que o auditorio da cantiga podería entender. A referencia a unha "rua" determinada sinala un espazo urbano e, ademais, bastante poboado, xa que nela "moran ben cento" (v. 11). Todos eses veciños poderían ser testemuñas, segundo a composición, de que Joan Bolo non tiña a *mua* / amante retido contra a súa vontade (II estrofa). Ou sexa, estamos a ver unha comunidade importante que no texto non explicita problemas sobre esa relación. Cal sería esa rúa? Se callar, unha rúa de prostitución?

Na difícil cantiga [79*], de Pero da Ponte, un *infançon* di que ten que comprar o salmón que lle apetece, que xa vimos que podería ser un equívoco por 'prostituto'. Pensa, ademais, que ten difícil achalo "des que me for deste logar" (v. 18). De novo, a pregunta é: Cal é ese *logar* onde si podería conseguir o que procuraba? Sería un bordel? Tiña algunha característica distintiva? Será simplemente que nos quere dicir que había bo peixe e non lle hai que dar máis voltas...? Con certeza, é unha composición complicada de interpretar e este só sería un sentido posíbel.

Xunto cos espazos máis nítidos de prostitución, a outra área que se establece nos cancioneros que é propia para vivir a homosexualidade é a da vida monacal. Xa reparamos niso cando falamos na epígrafe 10.4 sobre as temáticas lésbicas, mais os conventos masculinos non despertan o interese de fantasías heterosexuais varonís.

No caso intermasculino, a referencia só se rexistra, e ademais de forma moi clara, en

"De Fernan Diaz, est[e] asturão" [83], onde se nos informa xocosamente de que o protagonista se mantén casto coas mulleres até o punto de que "se quer ora meter ermitão" (v. 4). Máis adiante, na chacota continúa dicindo que, se Don Fernando se quixer meter monxe, as súas prácticas sexuais non mudarían a respecto das que levaba mantendo até daquela:

Que [se] hoj[e] el foss'empardãado,
non se saberia melhor guardar
de nunca ja con molher albergar,
por non se rriir d'el[e] o pecado (...).
(vv. 22-25)

É rechamante, no entanto, que os Templarios aparezan con outro significado nos cancioneros, como se pode ver en "Non é Amor en cas d'e[l]-Rei" (B 1525), de Gil Perez Conde, onde os seus membros son unha excepción positiva ante un mundo que non sabe de lealdades (v. 19). Dicimos que é rechamante porque a destrución do Temple tivo como un dos seus argumentos a acusación de sodomía. Nesa mesma composición de Perez Conde, os que saen mal parados son os da orde relixioso-militar de San Xoán do Hospital: "ca ja os hespiteleiros / por Amor non preguntarei" (vv. 20-21).

Eses últimos aparecen citados nunha cantiga do noso corpus de estudo, aínda que dunha forma ambigua e interpretábel, polo que situamos o texto so a dúbida do asterisco. Entre os moitos males que asolarían a Orde do Hospital, na tençon entre Vaasco Gil e Pero Martiiz [42*] dísenos que está o de que son fornicadores. Pero Martiiz denuncia que o líder "no forniz" (vv. 5 e 10) é Roi Gil, ao que Don Vasco lle replica que iso xa o sabía de antemán, mais que tiña curiosidade por coñecer quen o informara. A súa resposta é que ten un coñecemento empírico, igual que o tería o propio dialogante: "fodi e vós fodestes / con Roi Gil" (vv. 25-26).

Por tanto, nunha primeira lectura parece que entre os males que se lle atribúen a esta orde é a sodomía. O problema é que, ao mesmo tempo, sería algo en que incorrerían tamén os dous trobadores. A única maneira en que se nos ocorre que se puidese presentar iso sería se ambos se describisen como activos, mais para iso a preposición debería ser *a* e non *con*.

A outra explicación contextual é "que não se trata aqui de homossexualidade, mas de companheirismo na má-vida" (Lopes, 2002: 457), que é probábel que se aproxime máis ao sentido:

[N]on leggerei in questo contesto un'eventuale denuncia-accusa di omosessualità rivolta agli Ospitaleri, tema piuttosto tradizionale e massicciamente presente in *tenções* satiriche, non rivolte però ad esponenti di quest'Ordine quanto piuttosto, dato l'uso della congiunzione *con*, un semplice richiamo ad avventure sessuali compartecipate dai poeti e dai comandatori in questione. (Piccat, 1995: 303; itálicas no orixinal)

No entanto, comprendérmolo así significa igualmente unha declaración de ruptura doutra norma moi importante: a da castidade por parte do poeta que se manifesta indignado. Lembrémonos de que, a vulgar pola tençon entre Vaasco Gil e Afonso X (B 1512), o primeiro fora membro da Orde do Hospital (agora non o sería, por iso fai preguntas sobre como son as súas interioridades), de maneira que ese era o contexto en que puido *foder* "con Roi Gil", cometendo tanta transgresión como o nomeado.

A favor da lectura homosexual deste texto estaría o tópico, que persistiría, sobre as relacións intermasculinas nas ordes relixiosas de homes (cfr. Espejo Muriel, 1991), de xeito semellante ás que vimos nos conventos femininos; por exemplo, no *Castelo perigoso*, obra xa do século XV, vencéllase o pecado de sodomía "espiçialmente" a "rellygiosos e relligiosas" (Silva, ed., 2001: 109). En calquera caso, faltan pezas históricas para podermos comprender completamente o sentido da cantiga.

Tamén aparecen marcas espaciais na cantiga de Joan Baveca "Don Bernaldo, pesa-me que tragedes" [47]: "aqui dura muit' o tempo mao" (v. 3) e "que vos non molhedes en essa terra" (v. 21). A alusión á chuvia constante podería facernos pensar en Galiza, o máis que probábel lugar de orixe do autor, mais non tería por que ser esa a referencia²⁷³. Xa vimos

²⁷³ Fronte á idea da Idade Media dunha época escura e fría, a ciencia fala dun período cálido, caracterizado por un clima moi caloroso en toda a área do Atlántico Norte, desde o século X ao XIV. Calcúlase unha temperatura de entre 1,5 e 2 graos superior á actual. Posteriormente (en especial desde meados do XV), produciuse un arrefriamento intenso que se denomina Pequena Era Polar (Bradley, 2003). Non coñecemos estudos que falen sobre a diferenza de Galiza como territorio máis ou menos pluvioso neses séculos. Repárese que para ese fenómeno meteorolóxico non é indiferente a situación da masa forestal, que foi mudando neste espazo segundo as decisións políticas (p. ex., as descrições que lemos en boa parte da Idade Moderna falan dunha Galiza desértica, por mor da madeira que precisaba a monarquía castelá para as súas embarcacións; cfr. Murado, 2013: 40-42).

que neste texto se satirizan as relacións con outros homes, a través dunha elaborada alegoría obscena, polo que ese espazo xeográfico concreto no cal se debe protexer da molladura tamén ten alusións que van no mesmo sentido. Porén, nin no *sensus literalis* nin no que podemos captar da *equivocatio* hai indicación ningunha no sentido de que haxa un lugar que sexa máis propicio para as prácticas homosexuais do que outro.

No referido xa á metaforización topográfica da sexualidade, é paradigmática a cantiga [73], en que o suxeito poético enunciado por Afons'Eanes do Coton se laia de que vai ter de tomar o camiño do autoexilio ao lle parecer unha tarefa imposíbel encontrar compañeira sexual: "ir-me quer'eu d'aquen / porque non poss'un cono baratar" (vv. 1-2). Con ese *aquen* dá a entender que habería un "alén" antagónico onde existiría a orde que el agardaba, en especial, porque as mulleres gustarían, por regra, dos homes. Implicitamente, insinúasenos, e só se nos insinúa, que nese espazo utópico Mari'Mateu lle correspondería.

Mentres ese mundo ás avesas permanece, a voz lírica que se está a declarar gustosa do outro sexo non pode chegar a manter as relacións á súa vontade. Afirmar, porén, que se quixer telas cun conxénere xa coñece a quen se lle ofrecerían; mais, claro, non teñen *cono*, que é o recorte corporal que el ansía: "alguen que mi o daría non o ten" (v. 3). Son eses mesmos homes polos que as mulleres disque sentirían atracción ("foi Deus ja de conos avondar, / aqui outros", vv. 7-8), a pesar de que eles tampouco lles corresponderán, xa que "o non han mester"; isto é, que a súa atracción sexual vai cara a conxéneres²⁷⁴.

Dun xeito análogo, cando na cantiga [70] Estevan Faian critica a Fernan Diaz, di que el cometería unha loucura ("mal sén", v. 3) se casar cunha determinada muller, pois, na terra de que é ela, non podería ter ningún home con que satisfacer os seus desexos sexuais: "non poderedes i un hom'haver", v. 7. No sentido inocente, "home" sería 'vasalo', mais a *equivocatio* vai alén diso, como subliña na segunda estrofa:

Ante faredes i vosso prazer

²⁷⁴ Unha segunda interpretación conxectural sería unha referencia á Igrexa, polos votos de castidade. Ou sexa, aqueles homes que terían barragás a pesar de non as "precisaren". No entanto, descartamos esa hipótese porque, cando aparecen os cregos no noso acervo satírico, é como figuras que se critican por razóns sexuais sen miramentos nin circunloquios. Por outra banda, non faría sentido introducir a Igrexa como un elemento negativo nese mundo ao revés.

en quererdes con tal dona casar,
 Fernan Diaz? Ca é de [tal] logar
 que non podedes, per nen un poder,
 haver nulh'home; ca as gentes son
 de tal natura, se Deus mi perdon,
 que non querran i su vós guarecer.

Esta idea de que hai terras onde prolifera a sodomía, e outras onde non, é do maior relevo ante as nocións de pecado privado e consecuencias colectivas que se manifestan en varios discursos, como vimos nas *Sete partidas* ou nalgunha composición das Cantigas de Santa Maria. Segundo este principio, é o mandato gubernativo (en especial, o poder rexio) quen pode conter ou evitar que toda a comunidade teña males debido ás faltas privadas dalgunha xente. No entanto, tamén hai que indicar que esta explicación contextual non se fai explícita na composición.

É o poema anterior o que nos leva a incluír neste itinerario a expresión "vosso logar", que figura en "Don Fernando, vejo-vos andar ledo" [54, v. 16], de Airas Perez Vuitoron. Nese caso, aínda que caiba tamén dun xeito moi tenue a opción de a comprender relacionada co lugar de onde procede o protagonista dos versos, o seu sentido fundamental e relevante é o de 'posición social', xa que ese é o eixo da burla: Fernan Diaz continúa a ser pasivo a pesar de que agora ten un dos principais cargos da coroa.

Nalgunhas composicións o único que fica claro da homosexualidade é que hai que situalala no espazo exterior, nun "fóra". Así, no v. 11 do texto [62], sobre Joan Bolo, fálase dun "fora da vila" que, como indicou Elsa Gonçalves (1991: 57), "deve ter um segundo sentido", para alén do que literalmente quere significar; así mesmo, no texto [39], sobre Don Estevan, fálase dun "fora da via" (v. 17) que tanto alude aos problemas visuais como aos gustos sexuais, ou mesmo ao espazo onde se poderían satisfacer. Lembrémonos que nos documentos inquisitoriais aparecen con frecuencia as marxes agochadas dos camiños e espazos semipúblicos análogos como lugares onde se daban os encontros prohibidos (Berco, 2009: 57-58; Riera i Sans, 2014). Tendo en conta estes exemplos, pode ser que haxa algún matiz equívoco no mesmo sentido no v. 3 da cantiga [8]: "eu, indo-mi aguisando por ir con el mia via"²⁷⁵.

²⁷⁵ Do mesmo xeito, se callar podemos vincular isto co sentido de 'vara torta' que ten o significante *correola*

Mais atendamos agora outros versos que tamén están sementados de equívocos, embora neste caso teñan máis e mellores claves para os interpretarmos. Un trovador chamado Sueiro ou Soeiro Eanes é criticado en varias cantigas polo seu escaso talento ou por ser un mentireiro. Ese último é o sentido recto que ten o texto "Pero non fui a Ultramar" [1], escrito por Martin Soarez, onde o suxeito poético vai repasando o mundo ás avesas que lle ouviu narrar ao protagonista. A tentativa de falsificar unha viaxe á Terra Santa levouno a contar un relato disparatado: aseverou que coñecera testemuñas da paixón de Cristo (que terían, pois, uns mil douscentos anos) e mesturou lugares do Mediterráneo con outros da Iberia occidental e de Palestina, pois era incapaz de os situar ben.

Carlos Paulo Martínez Pereiro (1999: 160-167), tendo en conta que "o desvío excesivo a respecto das exixencias paradigmáticas formais do noso trovadorismo supón polo xeral unha escolla voluntaria de carácter indicial por parte do autor" (Martínez Pereiro, 1999: 164) realiza toda unha relectura dese texto como unha "obscena alusión á actividade homosexual de Don Sueiro" (Martínez Pereiro, 1999: 164). Concordamos coa súa advertencia, tendo en conta os seguintes elementos repertoriais:

1) A aparición reiterada, nos versos 11 e 28, do topónimo Belfurado, que podería corresponderse tanto cun lugar que existe nas proximidades de Leiria como co actual Belorado pertencente a Logroño²⁷⁶, mais que sería escollido aquí polas súas connotacións sexuais de pasividade (*Bel furado*, 'belo ano' ou 'belamente penetrado')²⁷⁷.

É importante que apareza o termo *furado*, que no noso trovadorismo profano só non ten connotacións obscenas nunha cantiga²⁷⁸ e que serve para alcumar as relacións sexuais dun home con outros conxéneres en "Comprar quer'eu, Fernan Furado, muu" [4]. Moi

no léxico común, como apuntamos en 7.2.1.

²⁷⁶ Xa Carolina Michaëlis de Vasconcelos (2004: 242, n. 94) apuntara ambas as posibilidades. O topónimo español tamén se rexistra na documentación medieval en castelán como Belfurado ou Bilfurado.

²⁷⁷ Como apuntamos previamente, non concordamos con Simone Marcenaro (2010) en rexeitar esa interpretación polo feito de que o topónimo exista realmente. O relevante é como e por que se escolle ese e non outro nome de lugar, do mesmo xeito que puidemos ver por exemplo coa rúa da Moeda Velha, tamén existente.

²⁷⁸ É en "Sedia-xi Don Belpelho en ña sa maison" (B 1470 / V 1080), de Afonso Lopez de Baian, como xa vimos.

próxima está a alcuña *Fendudo*, co mesmo senso de homosexualidade e pasividade en "Bernal Fendudo, quero-vos dizer" [45].

O adxectivo *bel* tamén aparece noutras dúas cantigas que incluímos no noso corpus: "que atan bel cuu com'esse vosso" en "Pero d'Armea, quando composestes" [75, v. 11], onde a homosexualidade se presentifica como un temor fantasmático, e mais en "que tragia rocin bel'e loução" en "De Joan Bol'and'eu maravillado" [63].

2) A segunda vez que aparece Belfurado na cantiga faino cun verbo con grandes cargas eufemísticas sexuais no noso trobadorismo, *jazer*: "e Belfurado jaz log'i" (v. 28). Aquí, significaría tanto 'o lugar de Belfurado está situado' como 'e (Soeir'Eanes) está a ter relacións sexuais (como pasivo)'.

3) Relacionado con iso, Carlos Paulo Martínez Pereiro interpreta a posibilidade dun vínculo sexual cun "judeu pastor" (v. 19), citado polo nome de Don Andreu, mais sobre quen non coñecemos máis datos, excepto que era "natural de Rocamador" (v. 20), unha cidade occitana (Ròc Amador) cun santuario mariano moi visitado na Idade Media. É extraordinariamente relevante, pois sitúa tamén o parceiro sexual fóra do cristianismo, mais curiosamente non no Outro esperábel por ir a Ultramar, que sería o Islam. Sería un novo elemento para marcar que a súa viaxe fora imaxinaria: estivera cun xudeu nun centro de peregrinaxe cristiá.

4) No verso 12 hai unha dupla opción de lectura: "se noutro dia madurgar" ou "sen outro dia madurgar". O verbo aí presente pode ter un sentido equívoco relacionado con 'pasar a noite cunha persoa mantendo relacións sexuais'. Se entendermos "sen outro dia madurgar", xa saberemos por que é que Soeir'Eanes non daba avanzado no súa fabulada romaxe: pasaba o tempo deitado.

5) A cantiga está precedida no cancionero que nola legou, o da Biblioteca Nacional, por unha rubrica. A súa edición habitual é: "Esta cantiga fez Martin Soarez a un cavaleiro que era chufador, que dezia que viinha d'Outramar". O problema é que o topónimo así lido aparece no manuscrito deste xeito: <donç mar>. É o único caso en que acontece co noso trobadorismo. Se a maioría dos editores contemporáneos teñen razón ao

interpretaren Outramar, podería observarse aí o recurso da *equivocatio*:

¿A rubrica integrará quizais un equívoco sintáctico, unha nova "interpretatio nominis" toponímica, sendo *que dezia que vinha d'Outramar* ('Ultramar') o sentido descuberto polo *cavaleiro que era chufador*, que tamén cubertamente *dezia que vinha d'outr'amar* ('de outro amar')? (Martínez Pereiro, 1999: 166)

Estariamos, pois, perante outro exemplo da delimitación xeográfica do pecado, aínda que aquí sexa "traendo" até o occidente da Península Ibérica esas formas outras de amar.

6) Tendo en conta o anterior, acrecentamos que se callar tamén debería observarse un xogo nominal en *Rocamador*, *roca* + *amador*; isto é, que 'ama as rocas'. O significante *roca* non se rexistra nos legados do trobadorismo profano (Ferreiro, dir., 2014-: s. v.), mais si, co sentido de 'pedra', no trobadorismo relixioso (Casson, 2015-: s. v.) e noutros documentos do galego medieval (Varela, dir., 2004-: s. v.). Como xa vimos, o significante *pedra*, co seu sema de /dureza/ é utilizado en varias ocasións como equívoco sobre o pene (p. ex., na cantiga [31]). Estariamos, pois, ante unha sucesión de topónimos con duplo sentido: Outramar, Belfurado e Rocamador. Unha forma diferente de mapear o desexo.

13.3 A imagoloxía homófoba do Islam

Non existen moitas certezas históricas sobre o relato que se fai na bibliografía máis común sobre o proceso de Conquista árabe de boa parte da Península en 711 e de posterior Reconquista. Sendo como son moi escasas as fontes do primeiro período desta dominación, unha parte da historiografía actual está nun proceso para coñecer de forma máis fidedigna esa etapa histórica. Non obstante, as maiores dificultades para o facer non veñen tanto das importantes escasezas documentais como pola forza política que o relato predominante gañou no españolismo desde o século XIX, momento en que se ergueu a andamiaxe da nación-estado española²⁷⁹.

Por unha banda, non parece unha boa etiqueta a de *Conquista*, toda vez que esa

²⁷⁹ Pódese encontrar máis información sobre este proceso en Miguel-Anxo Murado (2013) e Anselmo López Carreira (2005).

ocupación procedente do norte de África semella que triunfou sen case violencia, a través de pactos ou capitulacións dos territorios que ocupaban. Unha das posíbeis explicacións podería ser que a Península en realidade era considerada como unha pasarela cara á Europa transpirenaica, non unha administración na cal exerceren a recadación tributaria (Chalmeta, 1989: 20-21). Porén, a consolidación do reino franco malograría eses planos.

O territorio da Galiza actual nunca chegou a estar so dominación árabe e o espazo entre Douro e Miño tan só permaneceu nun escaso lapso de tempo no século VIII. A Galiza Magna converteríase, así, no Regnum Christianorum. Porén, non podemos esquecer que as cantigas dos nosos códices non pertencen só aos territorios que foron do reino galego nalguna das súas etapas, senón que son por definición ibéricas e que no período do espectáculo trobadoresco os territorios musulmáns foron reducíndose extraordinariamente até ficar só o reino de Granada²⁸⁰. En moitas desas cidades, tamén en espazos de reis cristiáns, existen importantes núcleos de poboación musulmá e, aínda que se sanciona legal e socialmente a posibilidade da unión entre persoas de diferente fe, existe unha coexistencia e convivencia entre credos. A idea da expulsión absoluta do Outro relixioso non se daría até as políticas fóbricas dos chamados Reis Católicos a finais do século XV.

Porén, como xa vimos no capítulo 4, a negativización do Outro musulmán procede de moito antes e dous elementos que tenderon aí a se combinar foron a islamofobia e a homofobia. Esa unión de prexuízos tivo alicerces preislámicos no Orientalismo (Said, 2002) e é tamén unha concepción negativa que pervive para alén da Idade Media, até a contemporaneidade. Prodúcese aí ás veces unha confusión interesada da pervivencia de expresións de intimidación entre homes que nos territorios cristiáns se foron interpretando ao longo dos séculos como marcas de sodomía, como que dous homes se biquen, durman xuntos, vaian collidos da man pola rúa etc.

Non se debe esquecer, no entanto, que a relixión islámica proscribe a sodomía coa mesma énfase que o cristianismo, embora, igual que o cristianismo, houbera culturas e

²⁸⁰ É de interese observar o aminguamento dos territorios musulmáns neste período tal e como os presenta graficamente Monsalvo Antón (2010: 194-197), aínda que nos seus mapas perviva a terxiversación política do reino de Galiza, un erro impresentábel en termos de obxectividade histórica.

tempos en que as relacións intermasculinas ou interfemininas puidesen ter bo acollemento, ás veces coa consideración de permisividade só para algúns vínculos puntuais que non se recoñecen como homosexuais, aínda que o fosen; por exemplo entre algúns adolescentes solteiros ou en relacións de carácter pederástico, interxeracional (Mira, 1999: 404-405)²⁸¹.

O Islam é un credo de libro (o Alcorán ou Corán) e monoteísta, igual que as súas predecesoras, o xudaísmo e o cristianismo. No Alcorán faise referencia á sodomía en dúas suras e sempre de xeito condenatorio. Algúns hadiths (leis islámicas que desenvolven o libro sagrado) chegaron a prescribir a pena de morte, mentres outros apostaron por castigos leves ou pola clemencia.

Hai algunhas pasaxes alcoránicas que puideron axudar a que os cristiáns considerasen as relacións homosexuais como un trazo da cultura islámica. Por exemplo, disque no Paraíso os crentes desta fe serán recibidos deste xeito: "E os servirão mancebos imortais; quando os vires, parecer-te-ão pérolas dispersas" (Alcorão, en liña: surata 76.19). Elementos así poden dar pé a unha lectura diferente, mais cómpre lembrar que tamén nos libros sagrados xudaicos ou cristiáns é posíbel centrarse en determinados episodios fronte a outros á hora de facer unha interpretación do mundo, polo que en ningún caso os textos son decisivos.

O que parece claro é que eses pequenos trazos do libro sagrado si contribuíron á tradición poética que vimos no capítulo 5. Voltando sobre ela por un momento, é rechamante que a interpretación do espazo do Islam como territorio propicio para os relacionamentos homosexuais fronte aos cristiáns continúe aínda sen moito cuestionamento en moitos investigadores contemporáneos sobre literatura medieval. Por exemplo, para concluír que a maioría das kharxas romances son anteriores ás árabes, pódese chegar a dar por feito un "descaro publicitario" do "homosexualismo" nesta

²⁸¹ Un caso singular contemporáneo é o dos pachtúns ou pachtós, grupo nacional de arredor de 40 millóns de persoas que viven nos estados de Afganistán e Paquistán. Practican a relixión musulmá, mais os mesmos dirixentes que apoiaron os talibáns e as súas consabidas doutrinas ultrapuritanas practican relacións pederásticas con rapaces ou meniños, coñecidas publicamente, pois "became a symbol of power and social status" (Mondlch, 2013).

última cultura que nunca se daría nas dos espazos cristiáns:

Prueba bastante significativa de "la preexistencia" [das kharxas] nos suministran las moaxajas homosexuales (...): el poeta, para terminar la loa de una persona de su sexo, apela a una jarcha en la cual la muchachita de las piezas antiguas habla de un su galán con palabras que el poeta "aplica a su amado". No es creíble que en medios cristianos el homosexualismo tuviera el mismo predicamiento y el descarado publicitario que entre árabes. (García Gómez, 1991: 11-12)

Na mesma liña, cómpre traermos ao acordo a aseveración deste crítico segundo a cal o feito de que un poeta declare nunha moaxaha o amor por outro home, que levaría brincos nas orellas, se debería a que "no se trata de Andalucía, sino de Bagdad" (García Gómez, 1991: 50).

É claro que en ambos os casos estamos perante lecturas contemporáneas, mesmo na división relixiosa por lingua, cando o certo é que "that no allusion to Christianity ever happens" (Corriente, 2009: 179) nas supostamente cristiás kharxas.

A que si funcionou nun sentido propagandístico descarado foi a consideración das relacións intermasculinas (e, de novo, non das interfemininas) como un trazo distintivo do Islam, sobre todo a partir da Primeira Cruzada. O "Apelo do Emperador Oriental" para ir combater á Terra Santa salientaba entre as afrontas dos mahometanos o secuestro das virxes cristiás e a sodomización de meniños. O que comezou por ser un recurso para o distanciamento cultural ('son diferentes, gozan diferente'), converteuse nun argumento para xustificar unha guerra con motivos relixiosos ('son diferentes, gozan monstruosamente, hai que vencer ese modo de gozar'). A terxiversación chegou ao punto de lle atribuír ao Alcorán a promoción da sodomía en todas as facetas que se formulaban dese pecado sexual (coito heterosexual non procreativo, bestialidade, relacións entre homes etc.). Así se expresaba por exemplo na tradución castelá da *Historia de Jerusalem abreviada*, obra que o francés Jacques de Vitry escribiu en 1219:

E dize en el su libro, que llaman Al-Corán, "si mugeres o siervas tenedes, aparejadlas por la manera vuestra a la vuestra voluntad", por la qual palabra con él deviera ser luego quemado bivo en fuego. E por aquesto, escondidamente el enemigo de la natura truxo en él su pueblo el pecado de sodomía, onde ellos, non solamente en varones e fenbras, mas aún en las bestias, la fealdat contra

natura usando son fechos, así como el cavallo o el mulo²⁸² que non han entendimiento. Otrosí afirman, para la perversa escusación suya, que cosa propia es que cada uno pueda usar a toda su voluntad e deleite. (cit. in Carrasco Manchado, 2008: 130-131, n. 430, da ed. de M. T. Herra e M. N. Sánchez)

Toda esta mundividencia ten efectos no trobadorismo galego, en que existen varios casos en que se realiza unha ligazón moi estreita entre algunha persoa a que chaman *mouro*, o espazo de Ultramar e as relacións entre homes. Con todo, se cadra é menos do que algunhas apreciacións críticas puideren facer pensar pola unión tópica que existe entre ambas as realidades, a do Islam e a das relacións intermasculinas. Por exemplo destes apriorismos: "On sait que ces accusations [de sodomía] sur les mœurs sont d'une extrême fréquence dans les 'cantigas de escárnio e maldizer' des poètes galliciens-portugais" (Gouiran, 2006: 184). Noutros casos as afirmacións son máis tenues, porén achamos que se deben pór en corentena: "non debemos esquecer que a inclusión dos 'mouros' como personaxes nas cantigas de escarnio e maldicer sempre ten connotacións sexuais, e está relacionada con comportamentos homosexuais (...), quer cos resultados do exceso carnal e coa transmisión de enfermidades venéreas" (Lagares, 2000: 66). Vexámolo.

No noso corpus podemos comprobar estas ligazóns tan só en cinco casos e nun total de oito composicións, que son menos do 10% do total dos textos delimitados no noso corpus:

- 1) Na cantiga [1], na falsa peregrinaxe de Soeir'Eanes a Ultramar, *outr'amar*.
- 2) Na cantiga [31], sobre unha suposta viaxe de Fernan Diaz tamén a Ultramar.
- 3) Nas cantigas [13] e [14], sobre as hipotéticas relacións de Alvar Rodriguiz cun mouro novo.
- 4) Nas cantigas [29], [65*] e [66*], sobre Joan Fernandiz. Na [29] e na [66*] falaríase da súa relación cun mouro e na [65*], supostamente, do seu desexo de vinganza penetrando outros homes.
- 5) Na cantiga [45], sobre as loitas eróticas de Bernal Fendudo cos "mouros". Eses

²⁸² Aquí o termo *mulo*, a diferenza do que vimos no capítulo 9, funciona só como referencia para un acto de bestialismo, non como ningún tipo de metáfora.

mouros preséntansenos como activos e desexantes en multitude de "loitar" co segrel compostelán.

Todas estas cinco figuras (Bernal Fendudo ou Bernal de Bonaval, Soeir'Eanes, Fernan Diaz, Alvar Rodriguiz e Joan Fernandiz) son escarnecidos en ciclos satíricos máis amplos e os únicos que son atacados en todas as composicións con repertorios homófobos son Fernan Diaz e Bernal / Don Bernaldo. Nos textos a estes dous e nos dirixidos a Alvar Rodriguiz o equívoco é moi transparente e mesmo acaba por caer do lado do obsceno sen moita mascarada.

Nos casos en que as lecturas son máis hipotéticas son os das composicións sobre Soeir'Eanes e Joan Fernandiz, mais todas as súas interpretacións teñen do seu lado importantes investigadores que as avalan. No caso da cantiga [1], xa vimos na anterior epígrafe deste capítulo que, a pesar da referencia a Ultramar, o peso semántico non está en ningún momento na relixión mahometana, senón noutros xogos toponímicos e mesmo nun vínculo cun suposto amante xudeu.

Do texto sobre Bernal Fendudo, é salientábel que o nomeado e degradado pola súa pasividade sexa o poeta Bernal de Bonaval, quen non só pertencería ao espazo cristián, senón que sería ademais un home da Igrexa, polo que a contraposición se faría máis forte. Así mesmo, se pensarmos que o uso de "dona salvage" ten un sentido parateatral, se callar tamén o podería ter esa loita cos mouros.

No referido ás composicións sobre Joan Fernandiz, o cortesán sobre o que falamos tamén na na sección 7.3, a primeira interpretación homosexual que coñecemos foi a elaborada por Manuel Rodrigues Lapa no caso da cantiga [29]:

O escarnho, contudo, incide sobre prácticas homossexuais que João Fernandes manteria com outro mouro que tinha fugido para sua casa, e que ele mantinha contra o direito e a moral. (...)

Este sô o manto cortar significará "cortar o membro viril, oculto sob o manto", como penalidade da fuga do mouro e das relações de pederastia que mantinha com João Fernandes. (Lapa, 1998: 194-195)

O curioso foi que despois non estendeu esa mesma lectura aos outros poemas co mesmo protagonista, aínda que tampouco a fechou, senón que afirmou que aí existían

"expressões que devemos tomar em sentido figurado, obsceno" (Lapa, 1998: 258).

O primeiro, que saibamos, que ampliou estas interpretacións con vagar ás outras composicións foi Francisco Nodar Manso (1990: 100-117), con quen coincidiu máis tarde Paulo Roberto Sodré (2010: 205-214). Para Nodar Manso,

En primer lugar, en el escarnio se insiste en que Joán Fernández tiene la "vinha talhada", la "natura queimada"; esto es, está castrado. En segundo lugar, Joán Fernández desea vengarse de aquellos que le amputaron el pene. Joán Fernández, en lugar de vengarse "talhando vinhas alheas", esto es, cercenando carajos, desea limpiar el honor "esnarigando", ejecutando uniones fálico-anales con su "malada esnarigada". *Malada* significa "miembro viril" y *esnarigar* "cortar la nariz"; *nariz* fue uno de los vocablos más comúnmente empleados en la Edad Media para designar "pene". Como se ve, es el "guerrear" de Joán Fernández de índole homosexual. (Nodar Manso, 1990: 110; itálicas no orixinal)

É certo que *nariz* ten moitas veces un sentido fálico moi claro e podemos constatar iso noutras ocasións no noso mesmo corpus, como a cantiga [46], que Joan Baveca lle dirixe a Pero Garcia de Ambroa, ou a [75], que este último lle dirixe a Pero d'Ambroa. Porén, nestes versos en concreto quen aparece *esnarigada* é a *malada*, que nunha lectura literal quere dicir 'criada', e así aparece noutras ocasións nos nosos cancioneiros (Ferreiro, 2014-, s. v. *malada*)²⁸³. Podería ter un segundo sentido equívoco referido ao pene, mais sería un xogo que só se rexistraría nesta composición, algo que non nos permite descartalo (dilogismos únicos xa sabemos que se dan en máis textos), mais tampouco reforza esa explicación.

Por outra banda, se as *vinhas* fosen unha alusión ao pene e *talhar* á circuncisión e non a unha castración parcial que resulta máis estraña, a cantiga podería ter o sentido de que Joan Fernandiz se nega a circuncidar outros homes; mais non fica nada claro nin o contexto nin a razón. A referencia á queima (v. 3) tamén podería xirar sobre a pena contra as relacións entre homes, mais o certo é que non hai ningún elemento contextual que avale esa conxectura, polo que concluímos que esa liña debe desconsiderarse. En diálogo cos textos que se lle dedican a Alvar Rodriguiz, e dos que falaremos axiña, podemos

²⁸³ Graça Videira Lopes (2002: 441) indica que sería "uma criada de origem árabe". Porén, tanto *malado* como *malada* aparecen nos nosos cancioneiros sen eses matices de orixe (Vasconcelos, 2004: 103-104, mesmo dubida se a etimoloxía sería árabe ou xermánica; Ferreiro, 2014-, s. v. *malado / malada*).

pensar que se trata dunha cura médica por cauterización ante feridas mal cicatrizadas, por exemplo por unha circuncisión mal feita.

Por tanto, o sentido máis lóxico é que aí, no caso admisíbel de a cantiga ser obscena como intuía Lapa (1998: 258), se aludan ás circuncisións, do mesmo xeito que no texto [29]. Seméllanos menos plausíbel a posibilidade de que se faga referencia a unhas relacións heterosexuais cunha criada, que parece máis ben un uso metafórico. En calquera caso, aínda hai moitas sombras sobre estas estrofas.

O que si resulta relevante é que as insinuacións homosexuais que hai na cantiga [29] só sexan no *sensus literalis*, para procurar a comicidade nun segundo sentido que fica claro pola rubrica: o problema non era que lle apuxesen esas relacións a Joan Fernandiz, senón que "semelhava mouro" e, por tanto, podía imaxinar que "levaba consigo" un elemento que o distinguía: a falta de prepucio.

Tamén o satirizado Alvar Rodriguiz, máis que o feito de ser mouro, ten enriba a mácula de que decidiría pertencer a esta relixión nun tempo en que estivo no Alén-Mar, suponse que nas cruzadas (cfr. Liu, 1999: 59-60). Así nolo transmiten nunha rubrica que antecede uns versos que lle dirixiu o Conde Don Pedro de Portugal: "Esta cantiga foi feita a un [e]scudeiro que andou Alen-Mar e dizia que fora alo mouro" (V 1037). O texto é despois un xogo sobre o feito de que leve a "cabeça descoberta" (vv. 6 e 12), de forma que se nos informa que a razón desa consideración está na circuncisión.

Quitando os dous textos que incluímos no noso corpus que se dirixen a esta figura (o [13] e o [14], ambos de Estevan da Guarda), as outras catro composicións contra el que constan nos cancioneros non teñen ningunha alusión equívoca á homosexualidade. A troba crucial para entendermos todo o ciclo é a que vimos antes, en que o Conde de Barcelos se burla da "cabeça descoberta" que traería o seu satirizado no regreso das cruzadas.

Estevan da Guarda retoma esa idea en "D'ũa gran vinha que ten en Valada" (B 1300bis, V 905), na cal nos fala dunha "gran vinha" (v. 1) que Alvar Rodriguiz non pode aproveitar porque "ten a mourisca podada" (v. 6), "decepada" (v. 12), polo que máis lle

valería "pera queimar" (v. 17). O uso dun léxico moi semellante ao que advertimos antes para criticar a Joan Fernandiz reforza a idea de que tamén daquela se falaba dun acto físico ritual que tiña implicacións culturais e relixiosas: a amputación do prepucio.

Nesta composición de Estevan da Guarda a aparición do verbo *queimar* aparenta ter unha referencia máis nítida sobre o posíbel castigo pola traizón ao cristianismo, mais tampouco fica suficientemente claro: "e máis valria ja pera queimar" (v. 17). Outra opción -que non é excluínte, mais pensamos que si máis contextual- sería que se refiran á necesidade de cauterización da ferida, un procedemento sanitario coñecido desde a Antigüidade.

O mesmo Estevan da Guarda versifica noutros dous textos que Alvar Rodriguiz ten problemas porque a súa muller non se lle quere achegar despois de que a abandonase para se ir ao Alén-Mar (B 1302 / V 907) e que o escarnido tería saudades desa viaxe (B 1301 / V 906). Mais o mesmo trovador portugués tece outras dúas cantigas cun repertorio claramente homófobo. Na primeira, "Alvar Rodriguiz dá prezo d'esforço" [13], pregúntaselle a un tal mestre Ali (ou sexa, de procedencia árabe) se ten información sobre se "fode ja" (v. 7) o "mouro tan moço" (v. 7) que acompaña a Estevan da Guarda. A seguinte composición, "Do que eu quigi, per sabedoria" [14], é unha resposta á anterior: si, "ja tempo ha que o mouro fodia" (v. 7), que "fod'o mouro como fod'outr'home" (v. 14) e, cunha hipérbole procaz, conclúese que "fod'este mouro a caralho cheo" (v. 21).

Dependendo de como se interprete o suxeito de *fode* nos dous textos, pode entenderse que quen ten relacións sexuais é o mouro que ía con Alvar Rodriguiz ou que era Alvar Rodriguiz o que penetraba ese mozo. Ese é o primeiro equívoco. O segundo xa o coñecemos: o mouro sería na verdade o pene circuncidado, que segundo o que parece tería que ter en repouso polas feridas ("mai-lo devera guardar de foder", v. 10 [14]). Aí entrarían tamén brincadeiras como que "parece de corpo pequeno" (v. 18), nunha chufa sobre tamaños.

E quen se encargaría da cura? Pois, ao que parece, este mestre Ali que aparece tamén en ambos os cantares. E aí chega aínda un terceiro equívoco: o único que pode

informar sobre o estado do membro viril de Alvar Rodriguiz sería un médico que non por casualidade se chama Ali. É a el a quen se lle formula a pregunta e é el quen as responde. Mais Ali, xa desde o mesmo nome, é identificado como un *mouro*: "maestr'Ali, que moiras en fe" (v. 12, [13]) e "maestr'Ali jura per sa fe" (v. 12, [13]).

Con esta última reviravolta, a fórmula de cortesía "maestr'Ali, que vejas prazer" (v. 5, [13]) ou as mostras sobre o saber dese médico medieval (p. ex., v. 19 [13], v. 5 e vv. 19-20 [14]) pasan a cobrar outro sentido:

ca maestr'Ali diz que días ha
que sabe d'Alvar Rodriguiz que ja
fod'este mouro a caralho cheo.
(vv. 19-21, [14])

O mesmo desexo de que "Alá garde tod'a prol en seu seo" (v. 15, [13]) sería un xentil, porén irónico, desexo sobre os supostos amantes. Unha última opción é que se produza unha certa *interpretatio nominis*, e que a coincidencia do nome do mestre co común adverbio de lugar apunte á orixe deses males: un "Ali" que sería o Ultramar.

Na maioría destes casos comprobamos que a posibilidade da homosexualidade é unha opción humorística descrida para se burlar de xente que semella ser árabe / musulmá, en especial nos casos de Alvar Rodriguiz e Joan Fernandiz. Pola contra, nos textos puntuais que se lle destinan con estes trazos repertoriais a Fernan Diaz e Bernal Fendudo, as ligazóns co Alén-Mar e cos mouros son para subliñar aínda máis a súa lascivia e os seus gustos que supostamente serían alleos ao cristianismo.

Airas Perez Vuitoron subliña esa idea nun texto dirixido contra Fernan Diaz [53], en que xoga duplamente coas hipérboles amatorias. No verso 12 di que "d'home atal coita nunca viu cristião" e no derradeiro da composición, o 18, afírmase que "d'home atal coita nunca foi no mundo". Como xa sabemos, ese sofrimento amoroso non sería por casar cunha muller, senón cun home, algo que se considera 'nunca visto'. 'Nunca visto', en concreto, "no mundo", mais nun mundo que se ecuaciona co espazo ecuménico.

Nunha composición ulterior, pertencente á etapa postrobadoresca²⁸⁴, Alfonso Álvarez

²⁸⁴ Pensamos que a etiqueta *lírica galego-castelá* debe ser reformulada. Os cancioneros que nos transmitiron as composicións desta etapa están elaborados en Castela e existen trazos lingüísticos híbridos

de Villasandino búrlase de Garcia Fernandes de Gerena, disque por se converter ao Islam; entre as cousas que lle atribúe por esa suposta mudanza está gañar “maridos” que non había “acá”. Os territorios continuaban a delimitar tamén, topograficamente, os gustos e satisfaccións sexuais. Son uns versos aparentemente en galego, mais con importantes castelanismos, algúns se callar gráficos na pasaxe ao cancionero castelán.

A rubrica do compilador explícanos "Esta pregunta fizo e ordenó el dicho Alfonso Álvarez de Villasandino contra Garçía Fernandes de Gerena quando se tornó moro" (Polín, 1997: 215) e o texto di así:

Garçía amigo, ninguno te espante,
pero que te diga que muito perdiste
desde que en Mafomad tu creencia posiste,
segunt que dize o vello Almirante;
que o que ganaste direi de talante:
ganaste nome de alcaide de vento,
ganaste inferno, escuro tormento,
ganaiste más que tragias ante.

Desque a Ihesu, nosso Salvador,
tu renegaste por ben adorar
o falso propheta, linage de Agar,
que dizen Mafomad, vil enbaidor,
de quanto ganaste so ben sabidor:
ganaste más barvas que trager solias,
ganaste maridos que acá non avias,
ganaste privança do demo maior.

Con tales trocos como has trocado
muito ben podes chamar-te traidor,
pois non oviste de Christus pavor
nin de as gentes vergonça, ¡coitado!;
[...]
canto ¡ ganaste, proveza e maa ventura
ganaste luxuria, amarga tristura,
ganaste por siempre de ser lastimado.

Ja non te podes chamar perdidosso
pois tantas cossas com'estas ganaste
cando a lei mui santa trocaste

(algúns, mais non todos, froito das mans dos copistas), no entanto supón unha distorsión histórica a comparación antitética galego-portugués con galego-castelán. Ademais, esa denominación non explica todas as décadas de poesía en galego que aí se antologan. É rechamante, así mesmo, que nos planos de estudo galegos se pase en xeral da poesía trobadoresca aos Séculos Escuros sen se deter nesta etapa, que en moitos manuais non é que estea resumida, senón desaparecida.

por maa seita do falso engannosso;
de canto ganaste sei led e gozoso:
ganaste lazeria de noite e de día,
ganaste la ira de Santa Maria,
ganaste vileza e cambio astroso.

Finida

Ganaste [...]
(Polín, 1997: 215)

Nesta composición incompleta vemos a reiteración de varios tópicos sobre homosexualidade / Islam que estudamos até aquí. Comprobamos tamén a continuación do xogo do equívoco, por medio do cal no fin de cada estrofa hai insinuacións ás relacións con outros homes. Na primeira, co uso da partícula *ante* ("ganaste máis que tragias ante"); na segunda, sen máis eufemismos, coa referencia aos "maridos que acá non havias"; na terceira, a luxuria e a equiparación dos tormentos do inferno coas insinuacións de penetración ("ganaste por siempre de ser lastimado"), que son imaxes que retornan na cuarta e derradeira ("ganaste lazeria de noite e de día").

Algúns críticos, ao se encontraren con estes versos, non puideron por menos que deixar en negro sobre branco os seus prexuízos e estenderen sen fundamentos académicos a heterosexualidade obrigatoria. "Nada puede encontrarse en Gerena que nos lleve a pensar que fuera homosexual", asevera Manuel Cadaval Gil (2003: 96), quen aínda conclúe: "Más bien hay que pensar (y ahí están para probarlo las noticias de su inclinación al bello sexo) en todo lo contrario" (Cadaval Gil, 2003: 96). Con demostracións así, non habería máis que heterosexualidade no xénero humano (pensemos no caso de Bernal de Bonaval, p. ex., cuxas cantigas de amigo e de amor son paradigmáticas). Constátase en casos coma este a necesidade ideolóxica perentoria que hai nalgúns casos para tentar evitar que se lea mesmo o que os textos din, para o cal se entra nunha disquisición imposible sobre os gustos sexuais dunha persoa concreta de hai máis de medio milenio.

Máis grave é pretender mudar os textos a partir deses prexuízos, como suxiren Brian Dutton e Joaquín González Cuenca (1993: 136), nunha lectura tan absurda como ridícula: "quizá *maridas*". O seu argumento é que "[n]o vemos indicios de que pudiera acusársele a

Gerena de homosexualidad" (Dutton / Cuenca, 1993: 136). Indicios non hai, é certo, o que hai é todo un texto que, polas razóns que for, formula a súa homosexualidade entre os sinais do pecado que decidiu vivir no Islam.

14. Relacións de idade e de poder

Neste capítulo imos desenvolver tres liñas de análise e razoamento. Comezaremos por observar a distribución dos ataques con argumentos homófobos dentro das persoas participantes no espectáculo trobadoresco, continuaremos polos trazos estamentais que poidan ter eses ataques e finalizaremos coa análise da beleza e a ledicia como descrições prioritarias nalgúñas composicións, o cal é rechamante cando, como contrastamos tamén en páxinas anteriores, "el *topos* del cuerpo perverso sólo se encarna en la homosexualidad y en la lujuria femenina, no en el deseo en general" (Madero, 1992: 201). No entanto, estas descrições positivas están en singular contraste co feito de se inseriren nun texto satírico.

14.1 A atribución a *xogares e soldadeiras*

Cando nos detivemos a analizar a misoxinia e a lesbofobia no capítulo décimo, observamos que unhas figuras contra as que lanzaban moitas invectivas, tanto trobadores como xogares, eran as soldadeiras. Son máis de corenta os textos que conservamos contra estas mulleres, que se sitúan nun ton que vai do xocoso ao zafio. Non temos ningún texto que as defenda.

Vimos, así mesmo, que nos escarnios con repertorio lésbico xa non se pode dicir que sexan as soldadeiras as únicas referenciadas; porén, continúaase a constatar que teñen un protagonismo indiscutíbel.

No referente aos homes, as extraccións sociais son máis diversas. Para repararmos niso, imos marcar a seguir todas as aparicións de antropónimos naqueles textos que fan parte do noso corpus de estudo e análise. Algunhas destas figuras tamén poden aparecer noutras ocasións nos nosos cancioneros, como é lóxico, e así o indicamos nos momentos en que nos debruizamos de forma particularizada sobre algunha delas.

14. RELACIÓNS DE IDADE E DE PODER

Nome	Cantigas en que aparece
Airas Moniz	[27]
Alvar Rodriguiz	[13], [14]
Arias Louço	[24]
Bernal Fendudo	[45]
Bernaldo de Bonaval	[6]
Correola	[55]
Don Bernaldo	[9], [51], [81]
Don Estevão = Don Estevan	[37], [40], [41], [48], [49*], [50] e [52]
Don Fernando	[31 (= Fernan Diaz)], [32 (= Fernando Escalho)], [33 (= Fernando Escalho)], [34], [53 (= Fernan Diaz)], [54], [59], [70 (= Fernan Diaz)]
Don Marco	[38]
En Sordel	[43]
Fernan Diaz	[31 (= Don Fernando)], [35], [53 (= Don Fernando)], [70 (= Don Fernando)], [83]
Fernan Furado	[4]
Fernand'Escalho	[32 (= Don Fernando)], [33 (= Don Fernando)], [44] [75 ("Don Fernand'Escalho")]
Joan Bolo	[62], [63], [64]
Joan Fernandiz	[29] [65*], [66*]
Joan Eanes	[12]
Jograr Saco	[15], [16]
Martin Galo	[56], [57]
Melion	[60], [61*]

maestr'Ali	[13], [14]
maestre Reinel	[62]
*maestre Simion (lectura hipotética)	[59]
Pedro Bõo	[30*], [71]
Pedro Garcia	[87]
Pero d'Ambroa	[46]
Pero d'Armea = Don Pedro	[75]
Pero da Ponte	[6]
Pero Martiiz	[42*]
Pero Tinhoso	[77]
Picandon	[43]
Rodrigo	[23], [25]
Roi Garcia	[69]
Rui Gonçalviz	[12]
Soeir'Eanes = Sueir'Eanes	[1], [80*]
Tisso Perez	[85]

De todos estes nomes, temos datos ou indicios para supor que fan parte do espectáculo trobadoresco os seguintes: Bernal de Bonaval, En Sordel, Fernand'Escalho, Jograr Saco, Joan Eanes, Martin Galo, Pero d'Ambroa, Pero d'Armea, Pero da Ponte, Picandon, Rui Gonçalviz e Soeir'Eanes. No entanto, desta relación só conservamos composicións de Bernal de Bonaval, En Sordel, Pero d'Ambroa, Pero d'Armea, Pero da Ponte e Picandon.

Hai un de quen non conservamos textos en galego-portugués, senón en provenzal: o lombardo En Sordel, máis coñecido como Sordello. De Picandon, un seu xograr, só posuímos a parte en que fala na tençon con Joan Soares Coelho [43], se é que é verdade que fala nesa tençon e non é todo, incluído o interlocutor, unha creación literaria do

trobador portugués para se burlar de Sordello.

Dos catro restantes, o único que ten todo un ciclo de escarnio á súa volta elaborado por volta das súas preferencias de pasividade homosexual é Don Bernaldo. Como xa dixemos máis veces, non pode menos que nos chamar a atención o feito de que do compostelán conservemos moitas cantigas amorosas, unha tençon e nin unha soa cantiga de escarnio ou maldizer.

No referido a Pero da Ponte, cando falan sobre el son insinuacións indirectas, mais cando el é o compositor hai cantigas onde o suxeito poético enuncia prácticas homosexuais, aínda que cunha complexidade equívoca na formulación: aí está a composición en que asevera que esas prácticas se puideron producir contra a súa vontade, [77], ou esa en que unha voz se laia da insistencia erótica dun tal Tisso Perez [83].

Os outros dous casos de autores satirizados e dos cales conservamos textos son claras brincadeiras puntuais: Pero d'Ambroa e Pero d'Armea na [46] e na [75]. Nas súas composicións é interesante ver como funciona cómica e denigratoriamente a posibilidade de ser suxeito pasivo da penetración anal, mais fica claro en todo o momento que non se está a chamar sodomita a ningún destes Peros. O único que se considera caracterizado por eses gustos sexuais aparece tan só cara ao final da cantiga [75]: "ca, se vejo Don Fernand'Escalho vi[i]r, / sodes solteiro, e seredes casado" (vv. 20-21). No entanto, dese Fernand'Escalho, que Pero Garcia Burgales di que "poucos outros vi cantar melhor" [33, v. 2], se ademais de entoar tamén escribía, nada máis nos chegou da súa participación na arte trobadórica.

Indo un pouco polo miúdo ao texto [43], a tençon entre Joan Soares Coelho e Picandon, a súa inclusión no noso corpus de traballo débese á análise que realizou Elsa Gonçalves (2016: 355-368). A investigadora portuguesa observou, en primeiro lugar, que no nome do xograr parecía existir un xogo de palabras. Non hai que ir moi lonxe no cancionero da Vaticana para o encontrar, pois moi poucas cantigas despois desta aparece "Mala ventura mi venha" [44], de Roi Paez de Ribela, onde se usa con nitidez o verbo

picar (v. 10) no sentido de 'penetrar analmente'. Gonçalves recorda ademais unha contextualización histórica moi importante: que os gustos de Sordello por outros homes xa o converteron en albo de sátiras en provenzal compostas por Joan d'Albusson, Peire Bremon Ricas Novas, Peire Guilhem de Tholozan e un autor anónimo (Gonçalves, 2016: 355-368). Na súa *Vida* dise que "fo truans e fals vas dompnas e vas los barons ab cui el estava" (cit. in Carmona / Hernández / Trigueros, 1986: 106), ou sexa, que foi moi truán e falso e lle procuraba mal por detrás ás mulleres e aos homes con quen estaba. Esta síntese biográfica da época talvez nos queira dicir algo sobre o nome do xograr que aquí aparece...

As indirectas que comeza a lle lanzar Joan Soares Coelho a Picandon, que acompañaría a Sordello por razóns sexuais e non pola súa competencia na xograría, parécenos que están vinculadas coas sátiras que recibe Martin Galo. Como explicamos no capítulo 11, existen elementos para formular como hipótese que o que se nos insinúa cando na cantiga [57] se di que uns *torpes* lle pagaron moi ben a Martin Galo a pesar de non ser talentoso é porque lle pagaron por outros servizos, que tanto satisfarían o seu explícito desexo de que o acalantasen (v. 4 [56]) como de que lle desen todos *algo* (v. 2 [56]), termos equívocos, que poden representar varios sentidos, dos cales esta opción sería só unha máis.

Préstanse menos a confusións os dardos que recibe o Jograr Saco por parte de Fernan Paez de Tamalhancos en [15] e [16]. O trovador búrlase dicindo que ese seu nome lle era moi acaído debido ao seu traseiro, como xa vimos no capítulo 9. Segundo eses textos, non merecería o pagamento nin polo mal que canta nin polos seus gustos sexuais.

Que chama a atención en primeiro lugar de todo este percurso que acabamos de facer? Pois que só hai un trovador criticado directamente: Soeir'Eanes. De Fernand'Escalho xa vimos que non estamos certos da súa orixe nobre (Estevan Fernandez de Castro?), no referido a Joan Eanes e Rui Gonçalviz o equívoco está moi elaborado e, no caso do lombardo que escribía en occitano, as críticas que recibe véñenlle indirectamente a través de Picandon. Dos xograres, o que máis se beneficiaría da suavidade da

equivocatio sería Martin Galo, mentres que Bernal de Bonaval e o Jograr Saco recibirían sátiras escritas con diversos sentidos, mais onde o obsceno tiña un papel predominante.

Deteñámonos un momento no caso de Soeir'Eanes. Del temos nos cancioneros tres sátiras que lle dirixe Pero da Ponte (unha delas, a [80]), unha que lle lanza Martin Soarez [1], outra de Afons'Eanes do Coton e –isto é moi importante– nin unha soa composición da súa autoría. Nin a súa pertenza ao estamento acomodado²⁸⁵ da sociedade fixo que puidésemos contar co seu legado poético.

Pero da Ponte e Eanes do Coton lanzan as súas invectivas a unha figura en que ven unha ausencia absoluta de talento. Por exemplo, na divertida "Soeir'Eanes, un vosso cantar" (B 1585 / V 1117), dise que un xograr está a ser acusado de plaxiar o satirizado, mais Afons'Eanes replica que el coñece todas esas cantigas e, posto que nelas hai algunhas cousas boas, non hai copia. En "De Sueir'Eanes direi" (B 1645 / V 1179), Pero da Ponte comenta que ese é un home moi cantado, mais non porque se repitan as súas composicións, senón porque se fan moitas sátiras contra a súa impericia artística:

Pero –cousa que eu ben sei–
non sab'el muito de trobar,
mais en tod'aqueste logar
non poss'eu trobador veer
tan venturad'e[n] ãa ren:
se algun cantar faz alguen,
de lhi mui cantado seer.
(vv. 8-14)

Noutra do mesmo trobador ("Sueir'Eanes, nunca eu terrei", B 1650 / V 1184), espétanlle que, para ser tan mal compositor como é, polo menos entende as trobas que lle dirixen. Noutra palabras, que cando menos si é capaz de descifrar os equívocos que constrúen á súa volta:

Entendestes un dia ant'el-Rei
como vos meteron en un cantar
polo peor trobador que eu sei
- esto s'a vós nunca pode negar;
e por aquesto maravilho-m'eu

²⁸⁵ Graça Videira Lopes (2002: 561) ofrece a hipótese de que poida ser o fillo do tamén trobador Joan Soarez de Pavia, referido nos *Livros de Linhagens* (LV BQ9) co mesmo nome de Sueiro Eanes, aspecto cronoloxicamente posíbel. Como se sabe, do seu hipotético pai si conservamos unha cantiga, a máis antiga datábel do noso trobadorismo segundo apunta o contexto historiográfico que nela aparece.

deste poder. Que demo vo-lo deu,
por vós assi entenderdes trobar?
(vv. 8-14)

A composición que lle dirixe Martin Soarez, porén, non se centra nese aspecto, senón en consideralo un mentireiro que presume de proezas que non realizou. En "Pero non fui a Ultramar" [1], sen dúbidas, hai ese primeiro sentido de o considerar un falso cruzado ou peregrino á Terra Santa. Porén, como xa corroboramos, Carlos Paulo Martínez Pereiro (1999: 161-167) desenvolveu unha relectura, á cal tamén atenden no Projeto Littera²⁸⁶ (Lopes / Ferreira et al., 2011-12) e coa cal concordamos e desenvolvemos coas nosas propias achegas páxinas atrás: aí márcase tamén unha crítica con argumentos homófobos.

Seguindo esta composición, pasamos a ler todos os textos dirixidos contra o mesmo e, levados se callar por un certo *olhar mao*, apuntamos á posibilidade da existencia de calembures que xoguen co mesmo sentido na cantiga de Pero da Ponte que ten por *incipit* "Sueir'Eanes, este trobador" [80*]: "s'home mais devesse temer" (v. 9) e "non sei no mundo tal / home que a el devesse dizer / de non" (vv. 15-17). É unha posibilidade tan só conxectural, por diálogo coa cantiga [1] e cos procedementos equívocos das escolas trobadorescas. Parécenos que non se lle pode fechar a porta mais tampouco se pode concluír, razón pola que optamos por introducir estes versos no corpus so o asterisco da dúbida. Non vimos nada que puidese considerarse na mesma liña nas outras cantigas que se cantan contra el das que gardamos testemuño.

Un aspecto importante das composicións que lle dirixen é que, se foren acertadas estas lecturas sobre unha ou dúas cantigas equívocas que xogan coa sodomía, sería un dos raros casos nítidos en que tal acontecería cun trobador (así o chaman no *incipit* de [80*]). Se callar, esa podería ser unha das razóns polas que o traballo de ocultación lírica podería ser máis elaborado nesta cuestión.

Por outra banda, o que nos conta a cantiga [33] sobre a perda das capacidades para o canto de Fernand'Escalho hai que vinculalo coa tençon entre Joan Perez d'Avoin e Joan Soarez Coelho (V 1009), na cal falan dun "jograron / que nunca pode dizer son / nen o ar

²⁸⁶ "Pero non fui a Ultramar", <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=114&pv=sim>> [últ. cons., 18/12/2016.]

pode citolar" (vv. 5-7). A razón que ofrecen é que perdeu as súas capacidades tamén pola súa vida disoluta:

porque o faz, a meu cuidar:
 porque beve muit', e o sei;
 e com'e fod'e pois falar
 non pode; por esta razon
 canta el mal (...)
 (vv. 9-13)

Non podemos considerar "trobador" a Bernal de Bonaval a efectos académicos, debido á súa extracción social, aínda que xa observamos que nalgunha ocasión recibira esa designación polas cualidades excelentes que se valoraban na súa arte. Chamémolo segrel ou xograr, o caso é que era plebeo.

É destacábel que non se nos legase nin un só texto en que se defendesen estes satirizados trobadores e xogrades, a pesar de as contestacións poéticas seren habituais nestes espectáculo lírico. Pensemos, por exemplo, na hipotética²⁸⁷ autodefensa que realiza Martin Moxa en "De Martin Moxa posfaçan as gentes" (B 917 / V 504), pois del din que ten relacións de mancebía a pesar de ser un home con votos de castidade. Ante iso, retruca nos seus versos que "os que lhe mal buscan por foder, / non lhe vaan jajũar o seu pecado" (vv. 6-7) e "se por foder ele é pecador, / non han eles i a fazer justiça" (vv. 13-14).

Cabe a hipótese de que existisen cantigas semellantes, do lado homosexual, mais que, polas razóns que fosen, non chegasen até nós. Se ese for o caso (algo que só podemos apuntar nun nivel conxectural), tampouco teremos elementos para saber de que tipo poderían ser esas respostas, se unha defensa ou un novo argumentario homófobo, mais dirixido a outra persoa.

Giulia Lanciani e Giuseppe Tavanni (1995: 86-87) xa observaron que os poemas satíricos e obscenos de autoría xogradesca só excepcionalmente aparecen rexistrados nos códices. Parece, pois, que aí si existiu certa censura ou peneira, que parece ter unha causa máis social ca moral. Pensemos que hai moitos textos claramente sacrílegos que deron chegado até os códices quiñentistas.

Ademais, a carencia de textos dalgúns autores, como por exemplo Sueir'Eanes, parece

²⁸⁷ Dicimos hipotética porque a atribución de autoría dese texto non é totalmente segura.

claro que non se debe a estas razóns, senón á baixa consideración que tiña como compositor, sexan cales foren os motivos para iso.

14.2 Os señores e os vasallos

Cando nos debruzaos nas epígrafes 10.2, 10.3 e 10.5 sobre o xeito en que se abordan as relacións lésbicas no trobadorismo galego, concluímos que eran varios os casos en que se formulaba unha relación disimétrica na idade e no poder. Principalmente, entre soldadeiras *velhas* e as súas *mancebas*, mais tamén nun caso entre unha ama e a súa hipotética criada [3]. Semellaba que a disimilitude etaria e, tamén, de poder permitía elaborar, por analoxía, as disimilitudes que se imaxinaban nas relacións de xénero muller / muller, e facelas, así, equivalentes ás que se simbolizaban nas relacións home / muller.

Nas cantigas en que abordan a temática intermasculina, as principais diferenzas no relativo ao poder áchanse naquelas en que a homofobia é só unha arma para a crítica política. Por exemplo, podemos observar con facilidade que é un aspecto que se reitera nas chufas contra Fernan Diaz. Así, Pero da Ponte, na cantiga "De Fernan Diaz, est[e] asturão" [83], aféalle ao protagonista que non se apaixonase ou tivese relacións sexuais con mulleres (sen indicar a clase social destas) mais si gozase en varóns de clases inferiores:

nen nunc'amou molher nen seu solaz
 nen desamou fidalgo nen vilão
 (vv. 10-11)

Sobre eses abusos de poder incidiría nos seus versos Estevan Faian, quen denunciou que Fernan Diaz non podería casar coa dona que pretendía, pois os "seus vassallos (...) / non queren hom'estranho sobre si" (vv. 17-18) e, por iso, aqueles que deberían sentirse amparados polo seu amo, "non querran i su vós guarecer" (v. 14).

Do mesmo xeito, para subliñar a súa incapacidade para impartir xustiza (e, por tanto, a súa inconveniencia para ser Meirinho Maior), Pero Garcia Burgales sinala que o que de verdade desexa Fernan Diaz é ir detrás de malfeitores para lles facer "mal xogo" (v. 14), entendido como abuso sexual.

Na composición [48] preséntasenos o mundo ao revés. Até aquí vimos que era o superior quen andaba detrás dos seus subalternos, como se esperaba. Porén, neste texto de Airas Perez Vuitoron, aínda que nun comezo semella iso mesmo ("Don Estevã[o] achei noutro dia / mui sanhudo depos un seu hom'ir", vv. 1-2), pasa despois a nos dicir, na voz do propio patrón, que aquí os esquemas de propiedade deran a volta e que o seu servente era o que ía detrás moitas veces. Revirábanse, pois, ás convencións sexuais e á xerarquía social:

máis era eu seu ca era el meu,
e muit'andava mais en pos el eu
ca el pos mi, pero xi m'el queria.
(vv. 12-14)

Fóra do ámbito da crítica política, na cantiga [87] parece que se condenan a un tempo as condicións de avariza dun rico-home (que é un importante tópico dos nosos cancioneros) e as relacións que mantén cun ou varios serventes. Sobre ese protagonista, Pedro Garcia, nada sabemos (se é que a lectura que facemos do texto á hora de identificar o nome é correcta, como explicamos nas correspondentes notas editoriais).

Os versos xiran por volta dese protagonista adifeirado que lle pide a un servente que lle traia unha *candea* e porén este lle traería un *candeo* ('candil, facho grande'). Para Lapa, o problema estaría na usura, debido a que "o seu serviçal lle trouxe un iluminante mais poderoso e mais caro" (Lapa, 1998: 210). Graça Videira Lopes partiu desa hipótese e definiu a composición como a sátira "a um rico-homem somítico" (Lopes, 2002: 353).

Mario Barbieri (2000) propuxo reler esta cantiga tendo en conta a existencia de equívocos obscenos. Así, algúns termos como *ficar* e *esteo* aparecen noutros textos trobadorescos co significado duplo de 'penetrar' e 'pene'; a noción de *lume / calor* tamén ten matices sexuais, como xa vimos no capítulo 13. Con todo isto, *o lume ficado no esteo* (v. 5) pasa a se entender doutro xeito moi diferente ao da cuestión económica.

Barbieri aínda ofrece outra información de enorme valor. Xa a finais do século XVI, na peza teatral *Il Candelaio*, do grande Giordano Bruno, alúdese a un paxe como un "servitore da sole e da candela", que tería o sentido de 'buono per il giorno e per la notte'. Nesa mesma obra de Bruno rexístrase *candelaio* co significado de 'sodomita' (Barbieri,

2000: 335). O profesor italiano conclúe:

[E]n el estribillo, el ric'ome no se quejaría tanto por el gasto de luz (...) sino porque sus criados le "proporcionan" la *candea*, o sea, la 'lumbre' en su sentido literal, mientras que pide un *candeo*, con evidente alusión al 'miembro viril'. (Barbieri, 2000: 336)

Simone Marcenaro (2009) concorda coa idea de que a flexión *candea* / *candeo* sería relativa ao tamaño do instrumento para dar luz e que iso tería connotacións eróticas.

Segundo el, serían estas as metáforas sexuais que se desenvolven nos versos:

[E]steo significa "palo" y, en este caso, puede entenderse fácilmente como "candelero", el que contiene la *candea* y el *candeo*: es decir, el ano. Echando un vistazo a las ocurrencias del sustantivo en el corpus lírico, constatamos sólo otra que emplea *esteo* con sentido ambiguo. Se trata de la cantiga de Pedro de Barcelos, en la que el "palo" se refiere al pene (...). Se observa por lo tanto un proceso de doble resemantización dentro del campo de lo obsceno, necesaria para la traslación de un sector (referencia al órgano masculino en un contexto heterosexual) al otro (ano en contexto homosexual). (Marcenaro, 2009: 180-181)

Non temos tan claras que esas sexan exactamente as equivalencias. Dános máis ben a impresión de que o poema xoga con alusións máis ambiguas e menos certeiras sobre a penetración. É un procedemento que se pode ver tamén na nosa lírica popular, desde o coñecidísimo "Apaga o candil..." (Folkoteca galega, 2002-) até outras composicións que xogan con eses termos tanto pola forma física como pola alusión á luz necesaria para os encontros nocturnos:

Se ti foras *candeliña*,
garabullo eu tamén fora,
 torcidiña que en ti ardera
 até que pintara a aurora.
 (Cit. in Freixeiro Mato, 1999: 145; salientados no orixinal)

En calquera caso, poucas dúbidas nos presenta de que se trata dun texto cun duplo sentido homosexual e no cal as relacións serían interclasistas, ora porque se consumaron ora porque o rico-home non podía máis que aspirar a elas.

Tamén nas composicións sobre Joan Bolo se nos deixa claro que é un *vilão* (v. 5, [62]), ou sexa, "un rapaz que era seu criado" (v. 5, [63]) quen foi o causante dos enganos amorosos que se nos describen con metáforas cabalares. O termo *rapaz* ten nos nosos cancioneros un sentido pexorativo (Lapa, 1998: 369-370; Gonçalves, 1991: 62; cfr. [8, v.

17]), que fica explícito na composición [63], na cal aparece nas tres estrofas, mais sempre seguido dunha explicación sobre como foi o caso de que un servente traioou a confianza do seu patrón.

O termo *vassalo*, que antes rexistramos na sátira política, tamén aparece noutras composicións de carácter homoerótico. Para comezar, na cantiga [2], de Rodrig'Eanes de Vasconcelos, á cal non se lle ven intencións humorísticas, aínda que tamén poden caber nela interpretacións diferentes á das relacións afectivas intermasculinas, como vimos. Sexa como for, non se presenta aí unha relación entre iguais, senón cun desequilibrio evidente, tanto na xerarquización social como na xerarquización amorosa á hora de vivir o sufrimento causado pola paixón.

Así mesmo, o vocábulo *vassalo* aparece noutro texto que incluímos no noso corpus, o [71], que lle dirixe Pero Garcia d'Ambroa a Pero Bõo. Aí fálasenos do conxunto deses serventes, mais en especial dun "o que el máis amava / e que sempr'ante muito ben fazia" (vv. 25-26). A referencia a un vasalo concreto en termos de amor pódese incluír na linguaxe afectuosa da época, mais o ton escarniño xeral e o uso da preposición *ante* ponnos en alerta. Son xa moitos os elementos que esta composición ten en común con varias máis explícitas nestas temáticas.

O significante *vassalo* aínda aparece en máis dúas ocasións: nas cantigas [56] e [57] en que Airas Perez Vuitoron se ri de Martin Galo. Unha razón sinxela para iso pode ser a procura de rimas co nome do xograr. Así parece que é no texto [56], onde se critica o mal costume que ten o vate de recibir premios que non merece, "ten que mái-lo merece / ca o merec'a senhor vassalo" (vv. 9-10). Na [57] aparece como unha imprecación que non semella ter valor semántico: "e se non, dou-m'ao demo por vassalo" (v. 8).

Un caso á parte é o de Fernand'Escalho que, segundo os calembures da cantiga [32], tanto poderíamos entender que el era nobre ("mui grand'escudeiron", v. 19, e "mui grand'infançon", v. 21) como que tivera relacións sexuais cun nobre ("fodeu pois, mui grand'escudeiron", v. 19, e "aínda mui gran'infançon / se quer foder", vv. 22-23). Neste caso, o desequilibrio no par semella que non viría do matiz social, senón da idade, como

veremos na seguinte epígrafe.

14.3 Os contrastes de idade e de beleza

A diferenza doutras etapas históricas e doutras tradicións literarias, no trobadorismo galego non se lle dá importancia á real ou simbólica diferenza de idade entre os amantes masculinos. Na cantiga "Pediú hoj'un ric'home" [87], de Pedr'Amigo de Sevilha, sobre a cal falamos hai poucos parágrafos, viamos non só unha relación interclasista ou interestamental, senón tamén interxeracional. Porén, esa diferenza de idade dependía das estrofas. Na primeira cobra, era un "home" (v. 4) quen lle traía o lume; na segunda, un "meninho" (v. 10). En calquera caso, non hai máis elementos descritivos á parte de que sexa un servente e que lle leva a calor e a luz ao seu patrón.

Un caso onde si se nos figuran relacións interxeracionais, mais sempre a través do equívoco, son nas dúas cantigas que teñen por protagonista a Fernand'Escalho. Na [32], Pero Garcia Burgales parece querer insinuar a través do "olho mao velho" (vv. 14 e 21) que a razón de que o protagonista estea "mal doente" é que non quere "guarecer" deste amante maior, *velho*.

A idea repítese noutro texto asinado tamén polo Burgales, a través deses calembures que acabamos de ver que protagonizan a composición [33]. Así dísenos que "fodeu moço" (v. 18), "fodeu pois, mui grand'escudeiron" (v. 19) e "ainda mui grand'infançon / se quer foder" (vv. 22-23). Ao comezo parece que el é o maior da relación, mais conforme avanza o texto parece que é o menor, polo aumentativo de *escudeiro* e a caracterización do *infançon* como *mui grande*. Quere dicirnos que hai unha mudanza nas relacións interxeracionais conforme pasou o tempo ou que se nos fala da continuidade dun mesmo parceiro que iría evoluíndo politicamente (Diogo, 1998: 312)? Sexa unha ou outra a lectura que se fixer, parece claro que sempre se manifesta o desequilibrio de poder, neste caso a través da idade²⁸⁸.

²⁸⁸ Non parece aceptábel a lectura de que nesta cantiga se "indicia a tendéncia, no fim da vida, de Fernando Escalho para a homossexualidade" (Neves, 1998: 97). O que se nos transmite é que desde que comezou a ter vida sexual se decantou por outros homes.

Normalmente, nos momentos en que nos traballos críticos se fala do tratamento da homosexualidade nas cantigas trobadorescas faise un comentario sobre as maldicións relixiosas, as penalidades xurídicas, as vinculacións literarias coas doenzas etc. Mais no corpus que estudamos podemos ver tamén que en ocasións, aínda que sexa ás veces só para manifestar unha confrontación co pecado que se lle imputa ou para insinuar un perigo que non é facilmente perceptíbel, existen connotacións positivas, sobre beleza e alegría. Non habería aí o "espello da alma" de que falamos nas doenzas e infeccións venéreas.

O mellor exemplo é o de Joan Bolo, "home tan pastor / e led'e ligeiro cavalgador" [63, vv. 2-3]. Reparemos tanto no feito de que é novo en idade ("pastor") como nos adxectivos atraentes que se lle poñen ao equívoco *cavalgador*, que ten moi claras acepcións sexuais. Sería, até aquí, unha figura con que sería posíbel identificarse. Nesta cantiga non é só o propio Bolo o descrito lindamente, senón tamén o *rocín* (v. 4) que leva consigo, que é "bel'e loução" (v. 4), "feit'e corredor" (v. 8).

Non están connotados claramente coa mocidade os significantes de alegría ou de beleza aplicados á homosexualidade noutros casos, que marcamos en itálica a continuación: "Don Fernando, vejo-vos andar *ledo*" [54, v. 1]; "que vi andar *mui gordo*"²⁸⁹, [4, v. 2]; "vosso cu, que *tan ben parescesse*", "*bel* cuu"; "cuu, que é *tan ben barvado*", "*cuu ben arrufado*", v. 18 [75, vv. 2, 11, 16 e 18]. Entra no mesmo conxunto o verso 14 da cantiga [83], de Pero da Ponte, sobre Fernan Diaz: "cata, falagueir'e loução". Nese caso, tanto se nos está a describir o propio Fernan Diaz –que aparenta unha cousa porén fai outra– como que el só ten ollos para un home que teña esas cualidades de ser simpático e bonito.

A beleza de Fernan Diaz é louvada de novo de xeito semellante na cantiga [53], neste caso de Airas Perez Vuitoron: "anda vestid'e loução" (v. 7), advírtesenos sobre o protagonista, aínda que este aviso para pór en relevo a falsidade entre o que aparenta e o que quere: o "casamento (...) d'home" (vv. 3-4). Parécenos salientábel que, das sete

²⁸⁹ Como xa expuxemos, a descrición "mui gordo" non é de reprobación, como se pode ler desde a perspectiva actual.

cantigas que utilizan o termo *louçã* para adxectivar un home (e non un obxecto), tres fagan parte do noso corpus²⁹⁰.

Mais a mocidade non ten por que ir sempre vinculada coa beleza. O contraste de idade que se dá no final da cantiga [8], asinada por Airas Nunez, é entre un "rapaz tinhoso" (v. 17), onde o adxectivo xa vimos que pode ter non só unha función descritiva dunha doenza senón tamén unha atribución sobre os seus gustos sexuais, e un home maior ao que espiaron e insultaron de "minha nana, velha fududancua!" (v. 18).

No texto [13], sobre o que nos detivemos no capítulo anterior, a dúbida que se formula nun dos seus sentidos é se Alvar Rodriguiz "fode ja este mouro tan moço" (v. 7), "se fode ja este mour'infante" (v. 14), "se fode ja este mouro tan neno" (v. 21) e que "parece de corpo pequeno" (v. 18). No sentido equívoco con que se constrúe o texto, a énfase está en como vai ter relacións sexuais cun mociño; despois, no feito de que este mozo sexa mouro. Nin tan sequera se explicita a crítica de que teña relacións con alguén do seu sexo. En calquera caso, no contraste de idades que se exprime nas sátiras a Alvar Rodriguiz, fica claro que el é o maior e o activo na relación.

Tamén sería unha relación interxeracional a que se nos presenta no texto [1], entre o trobador Soeir'Eanes e o "judeu pastor" (v. 19) chamado "Don Andreu" (v. 21). *Pastor* ten aí o sentido de 'novo, de poucos anos' (cfr. Ferreiro, 2012-, s. v. *pastor*₁), igual que en [63], mais vemos noutros textos do noso corpus, como o [33] e o [72], que tamén tería unha acepción de 'virxe'.

²⁹⁰ O uso de *vestido* como sinal de bo porte e orgullo figura tamén no refrán da cantiga 57, dedicada a Martin Galo, mais non semella de relevo para esta epígrafe.

15. O grupo perigoso. Unha identidade ou alteridade homosexual?

15.1 O armario: o que se agocha, o que se evidencia

Na actualidade é moi coñecida a expresión *saír do armario* no sentido de dar a coñecer a homosexualidade. É a tradución directa do *coming out of the closet*, que á súa vez provén da expresión inglesa que fala de ter un *skeleton in the closet*, ou sexa, un 'segredo tráxico ou molesto'. Desde fins do século XIX a comezos do XX, esa expresión especialízase (estamos a falar só en determinados espazos urbanos anglosaxóns) para a homosexualidade. Estar no armario é vivir con vergoña os propios gustos sexuais, o que leva a non os facer públicos (Moure, 2012).

Para a nosa pesquisa non é menor o feito de que só se pode saír do armario desde que o armario existe. A expresión non ten uso medieval nin coñecemos ningún equivalente en ningunha lingua por eses séculos. Debemos constatar, pois, que na documentación da época non se formula a cuestión neses termos.

Seguimos, no entanto, os pasos de Eve Kosofsky Sedgwick (1990), para usarmos epistemoloxicamente o concepto *armario*, pola súa enorme utilidade para entender un signo secundario porén determinante na sociabilidade desde o mesmo momento en que a cuestión da escollo de obxecto pasa a ser unha condición fundamental para a vida comunitaria. É por iso polo que podemos utilizar esta noción contemporánea para o noso estudo. Entendido dese xeito, o armario é a estrutura pola cal, ao mesmo tempo, se silencia a identidade mais tamén esta fica sobredeterminada e hipercatalogada.

Nos textos trobadorescos non achamos as narracións contemporáneas da saída do armario, cunha historia de vida que acompañe a necesidade de declaración. Porén, contra o esperábel, si que encontramos algúns elementos desa narratividade nalgún documento peninsular catrocentista. Por exemplo, para sustentar os ataques homófobos contra o rei castelán Henrique IV, explícase, entre outras cousas, que non tivo un modelo masculino para seguir na infancia: "Estovo en aquella ciudad apartado del rey su padre los más días

de su maior hedad, en los quales se dio a algunos deleites que la mocedad suele demandar e la onestedad debe negar" (cit. in Ramos Arteaga, 2000: 1.504). O máis semellante de procura dunha explicación no pasado que achamos nos nosos textos de referencia está nos xogos de palabras que usa Pero Garcia Burgales [33] para criticar Fernand'Escalho e a súa correspondente perda de voz; no entanto, non é o mesmo: a causa sitúase nunha escolla adolescente ou xuvenil, mais non con resortes nos primeiros anos da vida. Outro elemento importante, tanto para as críticas que recibe Henrique IV como Fernand'Escalho, é que se trata sempre dun discurso en terceira persoa, nunca en primeira.

Mais o noso uso do concepto *armario* provén sobre todo do xogo explícito que se produce en moitas cantigas entre o silencio e o coñecemento, entre a aparencia e a revelación maliciosa. Ás veces, é un pequeno trazo no desenvolvemento dos poemas; noutras, a propia existencia dos versos supón o obxectivo –por parte de quen os escribiu, ou de quen pagou para que se escribisen– de divulgar o que a personaxe escarnecida quería ocultar. Como se subliña noutros discursos postrobadorescos, "aqueles e aquelas que o fazem o sabem" (Silva, ed., 2001: 109).

Nalgunhas ocasións sabemos que alguén é considerado "puto" mercé á rubrica, e non polo que de forma directa nos di a composición. É o caso, por exemplo, do texto [11]. É por esta información externa á propia cantiga –indicada pola man dun compilador sobre o que descoñecemos todo– pola que chegamos a saber que "o que semella un simples insulto diante da ameaza dun preito prolongado" se converte "nunha ofensa particularizada" (Lagares, 2000: 71). Repárese, iso si, no uso do verbo *apoer*, o cal nos marca que era algo que se rumoreaba, non que se der por totalmente certo: "Esta cantiga foi feita a un cavaleiro, que lhe apoinhan que era putu."

O trobador ou o xograr pode enfatizar ao longo dos versos que vai revelar un segredo á audiencia: "conhosc'eu mui ben" (neste caso, na voz emprestada ao médico que trata a Fernand'Escalho, v. 15 de [32]). Ás veces, porén, manifesta a súa ignorancia en particular, mais que só pode falar porque ten fontes fiábeis que o informan. Constatamos esa última

construción de forma singularmente importante en dúas composicións sobre Fernan Diaz: a [53], de Airas Perez Vuitoron, e a [83], de Pero da Ponte. No texto de Vuitoron, transmítesenos non apenas que ten un informante, senón tamén que grazas a iso coñece o *ser secreto* de Don Fernando: "d'home o sei eu, que sabe com'é" (v. 4). Na composición de Pero da Ponte, a información é máis vaga ("oi dizer novas", v. 2), porén serve para acautelar o público: "e os que non conocemos ben / cuidamos" (vv. 19-20 de [83]). A forza do rumor sobre Fernan Diaz faise presente noutra sátira, desta volta escrita por Estevan Faian [70], a verdade agochada é a lenda negra que xa estaría na voz do pobo: "per quant'aprendi" (v. 15), "com'ouço dizer" (v. 17), "dizen" (v. 19), "com'oi" (v. 21).

As aparencias gárdanse. Unha cousa é o que se fai e outra é o que se pensa que se fai, como amosa moi ben a cantiga [83], sobre Fernan Diaz: "tan ben soub'o pecado enganar", "por non se riiir d'el[e] o pecado" (coas súas trampas) e "se o vir alguen, / terrá que" (v. 16, v. 25 e vv. 27-28). Ademais, o mesmo nobre é acusado de facer ver a todo o mundo que quere casar cunha muller, fronte á idea –irónica– de que el sería casto. Tamén se entende aí que se nos describa como "falagueiro" no v. 14 (falagueiro sobre os seus desexos heterosexuais, enténdese²⁹¹), "mete-s'el por namorado" do v. 18 e o "terrá que morre por ser casado", v. 28. Para finalizar, a diferenza entre pecado e verdade é tan grande que mesmo poderían chamalo "Beati Oculi" (v. 31) debido a esa castidade que só sería semblante²⁹².

Tanto podería ser o engano –se non fose polo trovador que se coloca na postura de quen advirte da realidade– que as persoas poden ignorar totalmente as verdadeiras intencións dun home que aspira a sodomizar cantos "malfeitores" puider, como di a cantiga [35], "Que muito mi de Fernan Diaz praz":

E cuidará del quen o vir aqui,

²⁹¹ Este sentido non nega o equívoco que hai neste verso, como xa comentamos, segundo o cal tanto sería unha descrición do propio Fernan Diaz como do tipo de home do que gustaba Fernan Diaz.

²⁹² Existe unha historia análoga no *Decameron*. Trátase do primeiro dos relatos, o que abre a grande obra de Boccaccio. Cóntasenos alí a historia de Micer Ceparrello, un home moi pecador. Entre outras moitas cousas, sabemos del que "[d]elle femmine era così vago come sono i cani de' bastoni; del contrario più che alcuno altro tristo uomo si diletta" (Boccaccio, 2013: 203). Porén, cando se viu próximo a morrer, a súa confesión foi: "Poiché voi di questo mi fate sicuro, e io il vi dirò: io son così vergine come io uscì del corpo della mamma mia" (Boccaccio, 2013: 208). Após o falecemento, Micer Ceparrello foi reverenciado como santo.

que o vir andar assi calado,
ca non sabe parte nen mandado (...).
(v. 15-17)

Se considerarmos a mesma interpretación equívoca da composición "Pero non fui a Ultramar" [1] veremos que o suxeito poético nos indica que, a pesar de que non foi á Terra Santa, é capaz de desvendar as mentiras de Soeir'Eanes, quen realizaría unha viaxe erótica da cal non faltaría a visita ao lugar de Belfurado, o trato cun "judeu pastor" (v. 19) e, con certeza, pasar a noite –con todos os sentidos– en varios lugares (vv. 12, 14 e 28). O *eu* lírico é capaz de diferenciar as mentiras que "lh'eu oi contar" (v. 4) pois posúe un saber, mesmo que sexa teórico e non experimental sobre a realidade do mundo: "muito sei eu a terra ben" (v. 2). O autor, Martin Soarez, o que fai nesta composición é revelar un segredo. O caso é que o fai a través do que na literatura só lemos como equívocos; non sabemos se na oratura do seu tempo o farían dese ou doutro xeito: con mudanzas relevantes de entoación, escenificación etc.

Noutros casos, as composicións o que fan é amosarnos características positivas dos satirizados, que só se poderían enxergar a través do desciframento duns xogos equívocos que, con certeza, sería comprensíbeis para os seus receptores. É o caso, por exemplo, da cantiga [41], que se dirixe contra Don Estevan, mais na cal se comeza por lle facer un louvor: el ten que lle agradecer a Deus o "doairo" (v. 2) que ten, pois iso faino *caer* moi ben tanto entre os "boos" (v. 6) como entre os "maos" (v. 7). Esa aparencia positiva gardaría unha maldade que ten expresión física (o seu problema de vista, como xa vimos en varias ocasións), expresión sexual (a súa excesiva luxuria) e expresión política (alúdense a deslealdades ao rei).

Na cantiga "Conhocedes a donzela", de Afonso Sanchez [3], o suxeito poético comeza por interrogar o auditorio sobre a identidade dunha muller, para logo ir esclarecendo que non era aquela que o trobador e o conxunto da xente coidaba que era. O texto finaliza, como vimos, con probábeis insinuacións de lesbianismo, aínda que dependen de como se editen os versos. Sexa como for, mesmo que a interpretación da última cobra sexa diferente, non hai dúbidas de que o texto está construído sobre a contradición entre as

aparencias públicas e os vicios sexuais, un dilema perante o cal o trovador se coloca na posición de persoa que elucidará a verdade.

Tamén se ispe a contradición entre as belas aparencias e a crúa realidade en "Comprar quer'eu, Fernan Furado, muu" [4]. Semella nun comezo que o que se nos describe é belo e de boa saúde ("mui gordo", v. 2 e "anda ben, pero que fer' é d'unlha", v. 5, este último no sentido de que é 'fero de uña', de que ten os cascos en bo estado, como sinalou Arias Freixedo, 1993: 50). Porén, a realidade que agocha é que padece dun serio tumor no ano, sinal de que foi penetrado, como se non fose xa pouca indicación o alcume. A voz que enuncia o poema é tamén a voz que enuncia unha premisa oculta aos ollos da xente e que ten connotacións sexuais.

Nesa mesma composición é interesante repararmos en como o "anda ben" (v. 5) ten dous sentidos: primeiro, referido á figura metafórica do mulo, que estaría en boas condicións para ser unha montadura; a segunda, ten a ver co uso tan habitual do verbo *andar* no cancionero como 'comportarse, deixarse ver en público' (cfr., p. ex., v. 7 de [53]).

Ás veces, no entanto, o primeiro a quen se lle debe revelar a verdade é ao propio satirizado, que pensa que o resto da xente non coñece os seus segredos. É o caso da composición de Pero Garcia Burgales "Don Fernando pero mi mal digades" [34], na cal é advertido ("quero-vos eu ora desenganar", v. 2) de que se lle vai contar o que non quere ouvir: que todo o mundo fala mal del polos seus excesos sexuais ("ouç'as gentes de vós posfaçar", v. 3, e "sospeitan que por mal cavalgades", v. 7).

O finximento, en termos de perigo público por abuso de poder, tamén se transmite na composición [55], en que Airas Perez Vuitoron lle aconsella ironicamente –na verdade, que lle critica– ao Adeantado Correola que, para conseguir os seus acompañantes sexuais, vaia co "vosso passo calado" (v. 11). O que perde con ese proceder, dísenos nos versos, é a si mesmo e o poder que ten (v. 12-14).

Na cantiga [40] o suxeito poético advirte nas estrofas dúas e tres que, fronte a que pense que Don Estevan ve mal, el poderá dicirlle que mente, pois na realidade non é que

vexa mal, senón que non ve absolutamente nada. Mais o que parece un comentario hiperbólico sobre os seus defectos de visión acaba por se amosar como unha referencia equívoca tamén sobre uns gustos sexuais que o fan "andar fora da via" (v. 17) de maneira que non sería quen de "sair d'ũu tojal" (v. 19), pois el tería a mesma capacidade ocultar tanto por diante como por detrás (v. 21), o que nos trae á acordanza as metáforas xa vistas sobre o termo *olho*:

E quen lho diz, sei que lhe non diria
ca vee mal, se migo falass'ante,
ou se o visse andar fora da via,
como o eu vi, junt'a Amarante,
que non sabia sair d'un tojal;
por en vos digo que non vee mal
quen vee de redo quant'é deante.
(vv. 15-21)

Reparemos en que, de novo, o trobador é coñecedor dunha verdade ignorada pola maioría, mais que el está en condicións de certificar: "sei que lhe non diria / (...) se migo falass'ante", vv. 15-16.

A cantiga [48] é especial porque nela quen revela un coñecemento especial sobre as relacións entre dous homes é o servente de Don Estevan, que se laia, a través de equívocos moi claros, de que o seu amo o obriga a se deixar penetrar. Aos que o salvan confésalles:

"Mui gran mal fazedes en consentir
a est'hom'o torto que mi fazia;
ca, de-lo día en que o eu sei,
sempr'a gran coita deante lh'andei,
e el sempre deante me metia".
(vv. 17-21)

Observemos que no verso 19 di: "de-lo día en que o eu sei". Que é o que sabe? Nunha primeira impresión, podemos pensar que é 'desde o día que sei que Don Estevan gusta de homes', porén, en contexto, a lectura máis clara parece ser 'desde o día que sei que Don Estevan gusta de ser activo con homes', pois é a razón pola cal está a fuxir.

No entanto, Manuel Rodrigues Lapa (1998: 65) tamén propuxo a existencia doutro equívoco nese verso: "de-lo día en que o eu [u]sei". Nesa segunda interpretación, a queixa

proviría de que el pensaba que era unha práctica sexual puntual, mais que desde a xornada que tiveron sexo o seu patrón quería practicalo absolutamente todos os días, o que para o vilán era un exceso que o podería matar.

Se continuarmos coa análise do noso corpus, veremos que é notábel que na composición contra Pero Tinhoso [77] se nos dean como sinais caracterizadores dos seus gustos sexuais uns que só podería identificar alguén que se dispuxese a ter relacións sexuais con el. A única excepción é a marca externa, a calva na caluga, salvo que, con Simone Marcenaro (2010: 116), entendamos que o "toutuço nu" (verso 2 do refrán) puidese ser un equívoco sobre a súa circuncisión. Os tumores no pene ou no ano só serían discerníbeis por quen realizar unha inspección ou achegamento a esas zonas do seu corpo. Por unha banda, quere dicírsenos que hai que ter coidado coa aparencia de Pero Tinhoso porque agocha algo; pola outra, talvez se nos estea a indicar que quen pregunta por Pero Tinhoso é porque o busca para ter relacións sexuais con el e por iso poderá examinar esas partes enfermas.

O feito de destapar algo que se querería ter absconso vémololo así mesmo na cantiga [71], que Pero Garcia d'Ambroa dirixe contra Pero Bõo. Nela, xunto con outros equívocos interpretábeis como relacionados con vínculos homosexuais, dísenos que o problema do escarnido é que "ante luz, acharon-no peideiro" (v. 7); ou sexa, non é só que o encontrasen nesa situación antes de que abrise o día, senón tamén que viron algo que el non quería que visen, que estaba a "jazer peendo" (v. 13).

Un aspecto interesante desta forma de enunciar o armario de ocultación / expresión é que, nesta disxuntiva, non se formula ningún aspecto exterior que puiden desvendar os gustos privados, o cal reforza as nosas conclusións formulada nas páxinas dedicadas a abordar o efeminamento.

15.2 O oposto aos fadimalhos

Un autor de moito interese para o noso tema de análise é Pero da Ponte, un escudeiro galego que desenvolveu o seu labor poético aproximadamente entre 1235 e 1275, tanto

nas cortes rexias de Fernando III e Afonso X como nas dos señores Lopo Diaz de Haro ou Telo Afonso de Meneses (*Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*, en liña, s. v. *Pero da Ponte*).

Ademais da súa aparición no texto [6], en que Afonso X vincula os seus cantares con Bernal de Bonaval, no noso corpus de referencia temos un canto sobre a amizade masculina traizoada [82] e despois varias burlas: unha personalizada en Bernal de Bonaval [81], outra en Fernan Diaz [83], outra en Tisso Perez [85] e, xa con dúbidas, cadansúa invectiva contra un infançon sen nome [79*] e Sueir'Eanes [80*]. Tamén leva a súa sinatura unha composición particular no conxunto dos códices galegos: a sátira xenérica contra os *putos*, os *fodidos* e os seus *maridos* [78].

Por ver a frecuencia con que Pero da Ponte tematiza a homosexualidade masculina e por comprobar o contido do texto da [85], Manuel Rodrigues Lapa chegou a afirmar que o escudeiro e poeta se mostraba "muito à vontade nos seus vícios de pederasta" (Lapa, 1998: 238). Aurora Juárez Blanquer pensa, non obstante, que se debería descartar que convertese en versos as súas propias experiencias:

No creo que podamos decir tanto. No se encuentran alusiones al tema en los distintos contemporáneos que satirizan a cuenta de su persona. Por otra parte, difícilmente [*sic*] podemos aceptar una afirmación de este tipo en una poesía tan convencional como es la de esta época. (Juárez Blanquer, 1988: 247)

A mesma investigadora constata, no entanto, que na obra de Pero da Ponte si se ve "el perfecto conocimiento que el trovador tiene del mundo homosexual" (Juárez Blanquer, 1988: 247). Supomos que está a pensar en especial no texto "Eu digo mal, com'home fadimalho" [78], que é a única de todo o corpus en que se fai patente unha sátira directa cara ás persoas homosexuais polo feito de seren homosexuais. Isto particulariza o texto tamén en comparanza coa maioría das expresións literarias coetáneas romances, que costuman dirixirse a unha persoa en concreto e non ás prácticas en xeral.

Na súa invectiva, ademais, deixa claro que non vai só contra quen adopta un rol pasivo ("fodidos", v. 2), senón tamén activo ("seus maridos", v. 3) ou versátil ("putos que s'andan fodendo", v. 9). Aliás, o uso do termo *maridos*, mesmo que sexa de forma

claramente burlesca, connota tamén un vínculo máis longo e estábel que un encontro sexual puntual²⁹³.

A descrición que se fai no texto é crúa, porén chama a atención que o maior castigo que presenta contra as persoas que teñan eses gustos é... facerlles cancións criticándoas: "trob'a eles e a seus maridos", v. 3, e "Ando-lhes fazendo cobras e sões", v. 7.

O feito de que o suxeito poético se presente como autor de textos no espectáculo trobadoresco parece querer identificar *eu* lírico e autor empírico. En calquera caso, a voz que aí enuncia sitúase no lugar dun "home fadimalho" (v. 1), fronte a todos eses dos que se proxecta como combatente incansábel ("quanto mais posso", v. 8). Formúlao até tal punto como trazo da invidualidade que a cantiga comeza co pronome *Eu*, cun claro valor intensificativo²⁹⁴.

É do maior interese que as prácticas homosexuais estean a considerarse, aínda coas contradicións e matices que se teñan de marcar, como propias dun grupo particular, diferenciado²⁹⁵. Nesta cantiga, as relacións intermascullinas –fosen cun rol activo, pasivo ou versátil– son a marca de identidade dun colectivo de xente que mesmo establece determinadas relacións de parella.

Na súa sátira de todo un grupo por unha cuestión sexual, esta troba vincúlase co maldizer de Afons'Eanes do Coton onde bascula entre a crítica puntual a unha anciá e a xeneralización a todas as *velhas*. Como xa vimos na epígrafe 10.2, trátase da composición "Covilheira velha, se vos fezesse" (B 1587, V 1119). O autor dinos que o problema "non

²⁹³ O termo aparece tamén na Idade Moderna en casos da Inquisición no reino de Aragón. Un criado púbere enfrontaríase con outro polo amor do patrón, a quen cualificaba de "marido" (Berco, 2009: 44).

²⁹⁴ Aínda que aquí ten un valor particular, son varias as composicións do legado trobadoresco galego que comezan con ese pronome: "Eu me cuidava, quando non podia" (B 220), de Pero Garcia Burgales; "Eu me coidei, u me Deus fez veer" (A 161), de Joan Soares Coelho; "Eu fiz mal sén qual nunca fez molher" (B 698 / V 299) e "Eu nunca dormio nada cuidand'en meu amigo" (B 700, V 301) de Joan Lopez de Ulhoa; "Eu velida non dormia" (B 829 / V 415) de Pedr'Eanes Solaz; "Eu, louçana, enquant'eu viva for" (B 1238 / V 843), de Martin Padrozelos, e "Eu ben cuidava que er'avoleza" (B 1630 / V 1164) e "Eu en Toledo sempr'ouço dizer" (B 1653 / V 1187), do propio Pero da Ponte.

²⁹⁵ No ensaio *Amigos e sodomitas*, ao adiantarmos algúns aspectos desta pesquisa, introducimos, é verdade que con reservas, unha opinión que agora achamos descartábel: a de que nesta composición se vía que comezaban a considerarse os homosexuais como constituíntes dun grupo diferenciado (Callón, 2011: 91-92). Non temos datos para dicir que comece nada nese momento concreto, senón só para sinalar que nese momento concreto si acontece, sen podermos datar con exactitude cando principiou esa división.

ést'ũa velha nen son duas" (v. 7) as "velhas fududancuas" (v. 14) que fan "mal quanto poden" (v. 10), razón pola que el lles desexa "hoje no mundo" (v. 21) un "gran mal" (v. 21) a todas elas.

Pero da Ponte adopta unha postura semellante á de Afons'Eanes do Coton cando se declara inimigo de todas as *velhas fududancuas* de xeito global. Unha diferenza importante, porén, é que Pero da Ponte se coloca ao abeiro dunha etiqueta, aínda que Afons'Eanes do Coton xa as ten implícitas ('home' e 'non vello'). Fronte aos *fodidos*, os *putos* e os *maridos*, o cantor preséntase como *home fadimalho*, un vocábulo que só se rexistra no galego medieval nesta mesma composición (Varela, dir., 2004, s. v.: *fadimalho* e *fodimalho*).

Un termo semellante, *fadimalhas*, aparece nunha das cantigas cenitais do trobadorismo que conservamos, escrita polo Conde de Barcelos: "Natura das animalhas" (V 1040). Don Pedro xoga na composición cun equívoco que se volve transparente para nós grazas á rubrica que a acompaña: "Esta cantiga de cima foi feita a ãa dona d'ordin, que chamavan Moor Martiiz, por sobrenome Camela, e a ãu home que havia nome Joan Martiz, por sobrenome Bodalho, e era tabalion de Bragaa". Que tivesen alcumes animais levouno a realizar esta pequena burla que nos pode achegar algunha información:

Natura das animalhas
que son d'ũa semelhança
é de fazeren criança,
máis des que son fadimalhas.
Vej'ora estranho talho
qual nunca cuidei que visse:
que emprehass'e parisse
a camela do bodalho.

As que son d'ũa natura
juntan-s'a certas sazões
e fazen sas criações;
mais vejo ja criatura
ond'eu non cuidei vee-la;
e por én me maravilho
de bodalho fazer filho,
per natura, na camela.

As que son, per natureza,
corpos d'ũa parecença

juntan-s'e fazen nacença
 – esto é sa dereiteza;
 mais non coidei en mia vida
 que camela se juntasse
 con bodalh'[e] emprenhasse
 [e] demais ser del parida.

Polo que podemos deducir deste contexto, semella que o vocábulo tería dúas acepcións moi vinculadas e talvez indeferenciadas no seu uso: a maturidade erótica ("des que", v. 3) e a capacidade reprodutiva ("é de fazeren criança", v. 4).

Se trasladarmos estes significados á cantiga de Pero da Ponte en que nos estivemos a debruzar, parece que o aspecto reprodutivo é o relevante e o que marca a principal diferenza con ese grupo que el escarnece. A outra posibilidade, que entenda que existe falta de maturidade erótica en quen prefire os do seu propio sexo na cama, non parece facer moito sentido, sobre todo se nos lembrarmos de que tamén nolos describe bastante activos sexualmente (tanto na primeira estrofa, *maridos*, como toda a tentativa de agresión da segunda).

Valeria Bertolucci Pizzorusso analizou o termo *fodimalho* na súa edición en 1963 das poesías de Martin Soares, pola aparición doutro vocábulo semellante na composición B 1358 / V 966, v. 15: *fodestalho*. Lembremos que nesa composición o suxeito poético se presenta como un "putanheiro aficado" (v. 3), orgulloso de vivir "apartado" (v. 6) na prostitución e no xogo, pois el quer "andar per u seja viçoso" (v. 12). Na terceira estrofa comenta:

E pois eu entendo que ren non valho,
 nen hei por outra bondad[e] a catar,
 non quer'eu perder este fodestalho,
 nen estas putas, nen est[e] entençar,
 nen quer'eu per outras fronteiras andar,
 perdend'o viç'e dando-mi gran trabalho.

A única ocasión en que aparece o termo *fodestalho* nos nosos cancioneros é nesa cantiga (Ferreiro, dir., 2014-, s. v.) e tampouco o rexistramos noutros documentos medievais (Varela, dir., 2004-, s. v.). Non se podería descartar a posibilidade de que sexa un exemplo de creación léxica (Bertolucci Pizzorusso, 1992: 126-127) a través da distorsión do vocábulo *foder* con outros como *trabalho*, con o cal está ademais en

posición de rima, para enfatizar que ese é o labor ao que se quere dedicar vocacionalmente.

A editora Bertolucci Pizzorusso entra entón na súa análise do termo *fadimalho* para descartar o vínculo co anterior. Apunta á posibilidade de o agrupar con outros vocábulos do castelán antigo como *fademajo* e *fademaliento*, que localizou no dicionario etimolóxico de Coromines (Corominas / Pascual, 1984: s. v. *hado*). Porén, a base de ambos sería *fado*, 'destino', e terían unha acepción de 'desgraza' que non acae a ningún dos dous casos en que aparece nos cancioneros galego-portugueses. A investigadora italiana recorre entón a dúas fontes galegas: á acepción que encontra no dicionario galego-castelán de Leandro Carré Alvarellos (1951)²⁹⁶ para *fodinallas* como "órganos de la generación" e á explicación que realiza Xosé María Álvarez Blázquez (1975: 251) de que *fodimalha* na cantiga de Don Pedro significa "adulto". Con esas indicacións, conclúe: "Só neste caso quedaría emparentada, en tanto que formación a partir da mesma base *foder*, co sustantivo *fodestalho* que aparece neste verso do noso autor" (Bertolucci Pizzorusso, 1992: 127).

Ás pioneiras e rigorosas análises de Bertolucci Pizzorusso temos de lle pór varios matices. O primeiro é que non é exacta a idea de que no castelán antigo existisen os termos citados. En primeiro lugar, en troca de *fademaliento* o que se rexistra é *fadamalientos*, que na verdade é un *hapax* que só está presente de xeito puntual na obra de Gonzalo de Berceo (Real Academia Española, en liña, s. v.: *fadamalientos*; Corominas / Pascual, 1984: s. v. *hado*) e nun lugar onde podería ter, na verdade, moitísimos sentidos negativos, mais que en absoluto fican explicitados:

Diéronli alta gracia estos merecimientos,
que faze ennos moros grandes escarnimientos,
quebrántalis las cárceles, tórnalos sonolientos,
sácalis los cativos a los fadamalientos.
(Cit. in Real Academia Española, en liña, s. v. *fadamalientos*)

Por outra banda, tampouco se rexistra en castelán antigo *fadimajo*, senón *fademaja*, termo que tanto pode interpretarse como outro *hapax* na obra do Arcipreste de Hista

²⁹⁶ Ese verbete non figuraba en edicións anteriores do traballo lexicográfico de Leandro Carré Alvarellos (1931 e 1933) que confrontamos.

como unha frase, *fa de maja*²⁹⁷:

Pasando una mañana por el puerto de Malagosto
salteome una serrana a la asomada del rostro,
"Fa de maja", dis', "¿dónde andas, qué buscas o qué demandas
por aqueste puerto angosto?"
(Juan Ruiz, 2000: "Cántica de serrana")

As especialistas non lle encontraron o sentido exacto (Cabello, 1991: 227), mais, en calquera dos casos, contextualmente vese que está moi lonxe do *fadimalho* / *fadimalhas* dos cancioneros.

Por terminarmos o percurso polo camiño que nos sinalou Valeria Bertolucci Pizzorusso, no dicionario de Leandro Carré Alvarellos non hai só unha definición, senón dúas: "s. f. Órgano de la generación. adj. Capaces de generar" (Carré Alvarellos, 1951, s. v. *fodinallas*).

Vese sen problema que este segundo sentido encaixa como unha luva nos dous testemuños que recollen os códigos do trobadorismo galego. Na cantiga de Pero da Ponte sería quen ten sexo reprodutivo fronte a quen ten un sexo estéril; na do Conde de Barcelos, as *animalhas* que chegan á idade de reproducirse fronte ás que non chegaron aínda a esa idade.

Talvez o problema con que nos encontremos aquí é discernir de que fontes partiu Leandro Carré Alvarellos para esa acepción, xa que parece só unha tradución para o castelán da definición que ofrece Teophilo Braga (1878: 234) para *fadimalhas*: "Capazes de gerar". Será todo unha definición en círculo, na cal unha interpretación lexicográfica dun termo medieval asenta outra próxima ouvida no galego vivo²⁹⁸, se for que a ouviu?

²⁹⁷ No dicionario de Corominas / Pascual (1984: s. v. *majo*) dise que se trata dunha voz utilizada repetidamente polas "desenvueltas e impúdicas serranas del Arcipreste", mais o segundo exemplo que ofrecen supomos que se debe a un erro de transcripción, xa que non aparece nin de forma aproximada así nin nas edicións que consultamos (Juan Ruiz, 2000; Sánchez, 1842: 477) nin nas pesquisas terminolóxicas a que nos achegamos (Cabello, 1991).

²⁹⁸ No galego vivo, sabemos que o termo *fodinallas* se aplica en Forcarei a unha crianza ou cousa que molesta (Montero Cartelle, 2005: 213, n. 13), acepción que non está dicionarizada. É curioso que recollémos un sentido moi próximo para outro termo, *fodedallo*, que os informantes (3 de xaneiro de 2017) nos situaron na "zona de Valga" co significado de 'alguén que argalla cousas máis' e, "penso que por Chantada", como 'cousa mal feita'. Literariamente, só se rexistra en Celso Emilio Ferreiro, co sentido de 'desexo sexual': "paréceme cousa propia do sangue mozo, que pide sempre fodedallo" (Santamarina, coord., en liña: s. v. *fodedallo*).

Finalmente, *fodestallo* e *fodimallo* / *fodimallas* tiveron algúns percursos comúns? É só casualidade entre

Mesmo con todas estas importantes salvidades, seméllanos que ese é o sentido, e non por tanto o "sexualmente capaz, potente" ao que se achegou Manuel Rodrigues Lapa (1998: 330) para *fodimalho*, nin moito menos o "sexualmente apto por fatalidade biológica (?)" que propuxo con dúbidas se se mantiver o literal *fadimalho*, por considerar que a primeira parte do termo tería un vínculo etimolóxico con *fado*. Por último, Elza Paxeco Machado e José Pedro Machado (1949-1964, VIII: 311) definen o termo *fadimalho* como "núbil" e, pola súa vez, o termo *ffadimalhas* como "núbeis" (Machado / Machado, 1949-1964, VIII: 319), que sería, por tanto, 'que está en idade de casar'.

Todas as editoras e todos os editores, alén de teren problemas á hora de sinalar o significado preciso, tamén expresan dúbidas sobre a súa etimoloxía. As propostas que se formularon sobre a súa orixe son:

- FUTIMACULA: 'marca, sinal de que está apto para ter relacións sexuais' (Lapa, 1998: 221).
- FUTIMALLEUM: 'mallo (martelo) de fornicación' (Lapa, 1998: 221, termo ao que lle dá menos probabilidade).
- Fa de malho (<MALLEUM): 'fai de martelo para o sexo' (Panunzio, 1992: 130).
- Cruzamento con *almallo* (<ANIMALIUM), 'boi ou touro semental' (Montero Cartelle, 2005: 213).
- FUTUE + MENTULA!: 'que penetra con potencia' (Corominas / Pascual, 1984: 779, seguindo as suxestións de Teófilo Braga, 1878).

Saverio Panunzio (1992: 130) basea a súa proposta na "impotencia dos pederastas" que se narraría na cantiga [78], posibilidade non obstante que os versos desmenten, pois Pero da Ponte tanto escernece os pasivos ("fodidos", v. 2) como os activos ("maridos", v.

termos relacionados co riquísimo campo da sexualidade?

O vocábulo *fodinallas* rexístrase tamén en dous títulos literarios de Anxo Rei Ballesteros, autor da Pobra do Caramiñal que ten na súa diversidade e riqueza léxica un dos elementos característicos da súa obra. Aí ten o significado de 'xenitais', do mesmo xeito que o próximo *fodinelas* na obra de Eduardo Blanco Amor (Santamarina, coord., en liña, s. v. *fodinallas* e *fodinelas*).

Se compararmos outros termos que coloca Teófilo Braga (1878) no seu glosario á edición de V e os cotexarmos co dicionario de Leandro Carré Alvarellos (1951), observaremos con claridade que a obra do portugués foi unha fonte de que se proveu o autor galego. Pódese comparar por exemplo nalgúns termos como *cuzurro* / *cuçurro*, *estraidade*, *folengar*, *malvaz* etc., onde as definicións son as mesmas e, en varias ocasións, as inclusións dos termos poderían ser discutíbeis.

3). Se for polo sentido contextual nas dúas composicións en que se rexistra, a proposta etimolóxica que máis se achegaría sería a de Lapa.

A mudanza *fad-* / *fod-* explícanse do seguinte xeito Coromines / Pascual²⁹⁹, quen teñen en conta tanto a historia de termos semellantes en castelán como os que aparecen nos cancioneros galegos:

[P]rimero se diría *fodemaja* o *fodimalho* pero luego se cambió en *fad-*. Quizá la iniciativa partió de la combinación paralela, empleada entonces en Castilla, *fadeduro* (...) o sea *fode-duro*, con *duro* adverbial, 'duramente, reciamente'. Una disimilación provocaba aquí el paso de *fode-*, ante la labial tónica, a *fade-*; y el eufemismo aprovechó este accidente para disimular el compuesto de *foder*, disfrazándolo de compuesto de *FATUM* (apoyándolo en *malhadado*, *fadamaliento* 'desgraciado' Berceo [...]). Siguiendo el ejemplo de este sinónimo el eufemismo cambió también *fode-maja* (-*malho*) en *fademaja*, *fodimalho*. En *fademaja*, más que de *majo* 'pene' se trata de *majar* 'coire', combinación de dos imperativos, como se ve por el hecho de que esta forma en *-a* viene aplicada a un hombre. (Corominas / Pascual, 1984: s. v. *majo*)

Hai afirmacións que se realizan aí que nos parece que hai que considerar con cautela, por exemplo no relativo a que o étimo de *malho* teña a ver con 'pene' ou mesmo no significado e aparicións en castelán antigo de parte desa terminoloxía³⁰⁰. Porén, si que nos parece plausíbel a explicación fonética e eufemística da modificación do termo.

Mais aínda hai algo estraño na cantiga sobre a que agora nos estamos a debruzar. Malia Pero da Ponte (ou o suxeito poético, subliñemos de novo) se presentar nada máis comezar o texto como *fadimalho*, el acaba recoñecendo que mantivo relacións sexuais cun destes varóns en concreto, ou que case lle aconteceu, segundo se interpretaren dun ou doutro xeito os versos finais.

El rexeita á partida e de forma concluínte a identificación como un membro dese grupo de *fodidos*. Segundo o que nos conta no comezo do texto, el é un *home fadimalho* e serían só as circunstancias as responsábeis do que relata na segunda estrofa.

A estrutura do poema é moi ilustrativa a este respecto. Cada cobra divídese en dúas

²⁹⁹ Como xa apuntamos de forma parcial no comentario no Apéndice á cantiga, v. 1.

³⁰⁰ Á parte do xa apuntado, o termo *fadeduro* localízase en dúas ocasións: en Juan Ruiz e en Gonzalo de Berceo. Non obstante, esa aparición dáse en contextos en que se sabe que é un termo negativo, mais nos cales non fica claro o seu sentido. *Fodeduro* non se rexistra (Real Academia Española, en liña: s. v. *fadeduro* e *fodeduro*).

partes, de cadanseus tres versos. Na primeira metade de cada estrofa márcase unha xeneralización das súas críticas desde a primeira persoa: el non é deses, el non para de os criticar canto máis pode etc. A segunda parte é xa narrativa e comeza cunha anáfora en que responsabiliza un “deles” en particular de que terminase mantendo relacións sexuais, ou case.

Na escusa dos versos debe terse en conta o aspecto que xa comentamos sobre que a lexislación vigorante nos reinos de Galiza e León (o *Foro Xuzgo*) e en Castela (as *Sete Partidas*) non castigaban nesa altura por relacións homosexuais a aqueles que o fixesen forzados. Cabería preguntarse entón se este discurso poético de Pero da Ponte funcionaría a forma de eximente.

Antes parafraseamos brevemente unha cantiga en que Eanes do Coton lanza a súa crítica xeral contra as "covilheiras velhas". Traiamos agora aquí a primeira das súas cobras, porque resoa nela algo que hai neste texto de Pero da Ponte. Vexamos:

Covilheira velha, se vos fezesse
grande [e]scarnio, dereito faria,
ca me buscades vós mal cada día;
e direi-vos en que vo-l'entendi:
ca nunca velha fududancua vi
que me non buscasse mal, se podesse.

Hai dúas concomitancias de grande importancia. A primeira, a indicada no segundo verso: que os dous trobadores se consideran no dereito a facer cantos de burlas. Ademais, teñen dereito a facelo contra aqueles grupos sociais que coidan que lles buscan o mal. Hai algo aí de estrutura paranoica ('o mal está fóra e organízase para ir contra min') que se verbaliza contra segmentos da poboación que identifican polo seu papel en relación coa sexualidade, os seus gozos diferentes como *covilheiras* e como *putos*.

Deteñámonos a analizar outros termos relevantes da composición, como a palabra *as[s]eitar*, no v. 10, que algúns editores representaron con <ss> e outros con <s>, como indicamos na notas ao Apéndice. No libro *Amigos e sodomitas* (Callón, 2011: 94-95) propuxemos outra lectura. Se Pero da Ponte quixese describir unha tentativa de sexo anal, poderíamos entender o <s> dos manuscritos como unha sonora, só que no sentido de *azeitou-me*; isto é: 'lubrificoume' para “dar do caralho” (v. 11). O uso de óleos para a

lubrificación vaxinal ou anal está documentado desde a Antigüidade. Isto faríase, con certeza, para aumentar o pracer, mais tamén para evitar sangramentos ou mesmo dor, que nas relacións anais poderían producirse tanto no pasivo como no activo. A fricción sería maior no caso da resistencia a unha violación, como é o caso que cruamente se nos describe. A continuación do proceso de pesquisa levounos a descartar esa hipótese, que á falta de máis elementos que a sustenten debe ficar como unha conxectura pouco probábel.

Se a violación se consumou ou non depende tamén do que se interprete nos manuscritos como final do verso décimo primeiro. O que nos din os dous cancioneros é *docaralheroume*, polo que a lectura máis lóxica parece ser a habitualmente escollida, tamén por nós na edición instrumental da composición: “erroume”, ‘non conseguiu o seu obxectivo de me penetrar’. Non obstante, queremos apuntar unha outra opción: que no final do verso se conxugue de novo o verbo *dar*, marcando así que o *puto* que o aseitaba conseguiu o seu obxectivo: “e quis-me dar do caralh’e doume”. Se non acertou, ese enigmático lanzamento dos testículos no verso derradeiro parece a mostra final do seu fracaso, mais non se comprende moi ben. Para reforzar a idea de que non o conseguiu, é importante que o verbo que se utiliza é *quis* (v. 11). Lapa (1998: 221) tenta procurarlle un sentido, mais non o logra: “O pederasta quis atacá-lo com o pénis, mas fahou por impotência; então, desesperado, recorreu aos testículos, à falta de outro meio.”

Unha posibilidade que tamén queremos apuntar, mesmo que sexa só a nivel conxectural, é que se trate dunha forma romance derivada do verbo latino *IRRUMO*, que significaba 'obrigar alguén a que lle practique o sexo oral':

Irrumo in etymology reflects the popular obsession among Latin speakers with a similarity felt between feeding and certain sexual practices (...). It is a denominative of *ruma / rumis*, 'teat', and would originally have meant 'put in the teat'. (...) *Irrumo* and *fello* describe the same type of sexual act, but from different points of view: *irrumo* from the viewpoint of the active violator (= *mentulam in os inserere*), *fello* from that of the passive participant. (Adams, 1982: 126)

Non o consideramos na edición e só o apuntamos aquí a título de suposición porque

non coñecemos ningún testemuño peninsular que derivase desa forma latina³⁰¹. Se tal conexión se puidese establecer e a conxugación fose plausíbel, podería ser unha hipótese. Repárese que se mantería a idea de 'violación, sexo contra a vontade'.

No caso de que si se consumase o acto sexual e a penetración, as construcións "dar do caralho" e "lançar os colhões" tamén poderían ter outros significados máis obscenos aínda: ben que exaculou sobre el, ben que o movemento testicular detrás del se debe á cópula. Nesa interpretación, as xustificacións do home *fadimalho* pasan a ter outro valor xustificativo. Sería, dun xeito semellante (aínda que non idéntico) ao seu poema sobre Tisso Perez [85], un pasivo contra a súa vontade.

Tamén se pode entender o verbo *errar* simplemente no sentido de "Offender, faltar ao deber, fazer damno a alguém", que explica Viterbo (1865: s. v. *errar*), que é unha acepción que tamén coincide contextualmente á perfección neste caso.

No caso de que Pero da Ponte pretenda ser identificado como enunciador do texto, se callar habería que relacionar a cantiga, tal e como fixeron Graça Videira Lopes (1994 e 1998) e Josiah Blackmore (1999), cos versos en que Afonso X rexeita o trobar que non é "natural", porque está ditado polo Demo [6]. Deteñámonos nesa cuestión.

15.3 Dun trobar natural a un trobar contranatura?

A cantiga "Pero da Ponte, paro-vos sinal" [6] (cfr. Callón, 2011: 81-87) é citada moitas veces pola aparente referencia que nela se realiza á disxuntiva entre o trobar das escolas da lingua de Oc e o trobar galego, presentado este último como un desvío, como un trobar que non é natural (p. ex., Michaëlis de Vasconcelos, 1904: II, 460³⁰²; Landeira, 1970: 26; Filgueira Valverde 1988: 75, etc.). O exemplo que se pon é xusto o dun autor de orixe galega que compuxo varias cantigas de amigo, as que adoitan ser presentadas como

³⁰¹ En italiano mantense na actualidade *irrumare* e *irrumazióne*, porén nun uso culto da linguaxe médica e forense (Treccani, en liña, s. v. *irrumazióne*), polo que non nos consta que estea presente ao longo da historia da lingua.

³⁰² "Nos versos de Pero ha provas do estudo da arte provençalesca, malgrado as acusações de Alfonso X", matiza Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1904: II, 464).

constitutivas do xénero autóctono por excelencia, ausente da tradición provenzal.

Dá forza a esa interpretación a posibilidade de relacionar a expresión que finaliza o verso 15 co "trobar naturau" de Marcabré (*BdT* 293, 33) e "Lo vers es fis e naturaus" de Bernart de Ventadorn (*BdT* 70,41). En ambos os exemplos occitánicos a expresión probabelmente significase 'trobar segundo as regras estabelecidas' (Gaunt / Harvey / Paterson, eds., 2000: 415-426; De Conca, 2009; Paredes, 2010: 118). Porén, esta explicación tórnase insuficiente e, con esa chave interpretativa, o resto do sentido da cantiga fóxenos. Por que, por exemplo, hai intensas referencias ao Demo en cada unha das estrofas?

Lapa (1998: 30) conxecturou que Pero da Ponte tería manifestado ideas pouco ortodoxas en materia relixiosa. Seguiu a Carolina Michaëlis de Vasconcelos, quen suxerira que se podería tratar dunha censura do Rei ao pranto que o segrel compuxo sobre Tel'Afonso de Meneses ou aínda "heresias peores, contidas em coplas hoje perdidas" (Michaëlis de Vasconcelos, 1904: II, 458). Como tamén sinalou a mesma investigadora, "infelizmente o pouco que posuímos de Bernaldo de Bonaval é insuficiente para determinarmos a súa influencia em Pero da Ponte" (Michaëlis de Vasconcelos, 1904: II, 459). As súas teorías cínxense mellor ao texto do que a das diferenciacións segundo escolas trobadorescas. Con esta perspectiva si se poden comprender pasaxes como "ante o Diaboo, a que obedescestes" (v. 10) ou "pois que del e do Dem'aprendentes". No entanto, mesmo nesta comprensión fican interrogantes, como diferenciarmos cales serían esas herexías relixiosas que se lles atribuirían.

Coas cantigas que hipoteticamente puideron existir mais das que non temos testemuño non podemos facer nada, así que mellor é atendermos á información que nos achegan os textos de B e V. En primeiro lugar, pode ser bo traer os á acordanza a epígrafe 8.3 desta disertación, cando abordamos o ciclo de composicións que se lle dirixen ao segrel e prior compostelán, as cales repiten a noción da sodomía, un pecado central nesa altura histórica.

A primeira persoa que coñecemos que apuntou nesa liña, aínda que colocándoa

discretamente nunha nota de rodapé, foi Graça Videira Lopes. Após ofrecer unha lectura máis canónica do texto, no sentido de que se aduza a unha cantiga blasfema que o monarca só podería explicar polo exceso de viño, forneceu outras posibilidades:

A referència, tantas veces citada, que o rei faz a Bernardo de Bonaval (...) podia pois aludir não à forma dos cantares do velho segrel, mas sim às repetidas acusações de homossexualidade que os seus colegas lhe fazem – e teria sido esta influência de Bonaval (e do Demo), o que teria levado Pedro da Ponte a cometer “tan louca razão” – ajudado ainda pelo vinho. (Lopes, 1994: 320, n. 1)

Josiah Blackmore (1999: 202-204) seguiu e desenvolveu a suxestión de Lopes. Deste xeito, o monarca "regards da Ponte as one who has acted *contra naturam* in his choice of sodomy as poetic topos" (Blackmore, 1999: 204). Por tanto, se callar non habería que procurar textos desaparecidos, senón nalgúns dos que si conservamos, como "Eu digo mal, com'home fadimalho" [78] ou "Don Tisso Perez, queria hoj'eu" [85], e colocalos en diálogo coas composicións [47], [51], [81] etc, que van contra a que probabelmente sexa a figura empírica de Bernal de Bonaval. Neste sentido, é moi importante que o texto [81], "Don Bernaldo, pois tragedes", estea atribuído a Pero da Ponte.

Esta hipótese é a que lle confire un sentido máis completo á cantiga sobre a que nos estamos a debruzar. Non só permite comprender o uso do adxectivo *natural* (v. 15), senón tamén o papel do Demo como inspirador (vv. 10 e 16), ao castigo do lume do inferno (v. 2), ao vínculo co tan escarnecido Bernal de Bonaval (vv. 14 e 16), a alusión a unha escolla temática inapropiada (vv. 7 e 8 e 2º do refrán) etc.

Ficaría menos clara a referencia do verso 13, "Vós non trobades come proençal", que se podería incluír nesta interpretación no sentido de que non segue as regras do amor do home cara á muller. Porén, se atendermos á interpretación que deu Aurelio Roncaglia da expresión *trobar naturau*, veremos que na verdade a súa inclusión neste contexto non é contraditoria coa hipótese que continuamos a desenvolver, senón que amosa outra faceta, a dunha visión do amor permeada dun intenso substrato relixioso, fronte á cultura cortesá leiga:

Il *trobar naturau* di Marcabruno si presenta a noi come una concreta e vigorosa applicazione, sul terreno scottante della poesia volgare –cioè proprio sul terreno degli avversari–, di quelle stesse dottrine, rivendicative della dignità d'amore e della morale naturale (...): le dottrine della religione

cristiana opposte alle dottrine della cortesia laica. (Roncaglia, 1978: 18; itálicas no orixinal)

A noción do que forma parte da *natura* fronte ao que é *contranatura*, alén dunha disquisición doutrinal, tamén é a principal antítese que se formula por volta da sexualidade medieval e está amplamente presente en moita documentación da altura, onde *natural* ten un sentido teolóxico (cfr. Montero Cartelle, 2008: 151):

Natura è l'ordine instaurato dal Creatore, turbato poi dal peccato, restaurabile tuttavia per mezzo della grazia. (...)

Tutta la meditazione morale che Marcabruno viene svolgendo nei suoi *vers* è da lui stesso ricondotta ad una contrapposizione di ciò ch'è secondo natura e ciò ch'è contro natura (...). Secondo natura vivono gli animali; contro natura può andare l'uomo (...). (Roncaglia, 1978: 17; itálicas no orixinal)³⁰³.

Non obstante, trátase dun binarismo non sempre claro de diferenciar, pois muda semanticamente, con máis ou menos matices, duns a outros textos:

What medieval Christian writers meant by the terms *natural* and *unnatural* is complicated and did not correlate with activities found, or not found, "in the world of nature". Certainly, medieval writers were well aware that most animals do not copulate face to face with the male on top, and, in fact, as Peraldus indicates, adopting positions used by animals was considered to be unnatural. For Christian writers, *natural* meant "in conformity with God's intent", although this begged the rather large question of exactly what God intended. (Karras / Murray, 2010: 64)

Co argumentario do *contranatura* desconsideráronse as relacións que non posibilitaban o mandato divino da reprodución, como vimos amplamente ao longo destas páxinas. Aínda que a súa orixe fose teolóxica, tamén se usaba dese xeito de forma inequívoca a idea da *natura* en textos como *De Amore*, de Andreas Capellanus, quen nega con ese significante a posibilidade do amor entre dous homes ou entre dúas mulleres:

Hoc autem est praecipue in amore notandum, quod amor nisi inter diversorum sexuum personas esse non potest. Nam inter duos mares vel inter duas feminas amor sibi locum vindicare non valet; duae namque sexus eiusdem personae nullatenus aptae videntur ad mutuas sibi vices reddendas amoris vel eius naturales actus exercendos. Nam quidquid natura negat, amor erubescit amplecti.

³⁰³ Roncaglia desenvolve a continuación unha serie de elementos que entrarían dentro do concepto de *contro natura*. Cita aí "il nuovo erotismo galante che si diffonde nel mondo cortese, le teorie che cercano di giustificarlo con speciosi sofismi, i canti che lo celebrano con insinuante suggestione" (Roncaglia, 1978: 17). Estráñanos que, a pesar de que o eminente medievista salienta que esta oposición é, no tempo de Marcabruno, "un tema d'attualità" (Roncaglia, 1978: 17), non cite a confrontación máis frecuente entre *natura* e *contranatura* que se dan nesta altura histórica: o sexo reprodutivo ou non reprodutivo.

(Capellanus, en liña)³⁰⁴

Dese xeito, na cantiga sobre a que nos estamos a debuzar faría sentido que o monarca valorase a tematización da homosexualidade como unha "louca razón" (v. 2º do refrán).

Cando reparamos na carencia dun "trobar natural" en Pero da Ponte que sexa vinculábel a Bernal de Bonaval, se callar deberíamos proceder como Bruce Hayes (1998). Cando se detivo a analizar a aparición de Arnaut Daniel como homosexual na *Divina Comedia*, razoaba:

Est-il possible que Dante ait trouvé dans les poèmes d'Arnaut une raison pour le placer dans le groupe des homosexuels? (...) Il faut toutefois se rappeler que le but de cette recherche n'es pas de prouver si Arnaut était homosexuel ou non, mais plutôt de voir si, dans sa poésie, nous pouvons trouver des éléments qui auraient pu inspirer Dante dans sa décision de le ranger parmi les homosexuels. (Hayes, 1998:126)

Sobre os poemas de temática sexual explícita que se atribúen a Bernal de Bonaval é moi fácil deterse. Non temos ningún. Si conservamos do segrel galego unha tençon [9], dez cantigas de amor e oito de amigo, nas cales a perspectiva é indiscutibelmente heterosexual, con versos como "Porque oi sempre dizer d'u home muit'amou molher / que se non podia end'ir" (vv. 13-14 de B 1138 / V 729).

A única conxectura plausíbel sería que ese funcionamento diferente das composicións se producise a partir da execución das mesmas (p. ex., de "Se veess'o meu amigo a Bonaval e me visse", B 1139 / V 730), se callar por parte do propio Don Bernaldo, e non na súa transmisión gráfica. Están a favor desta hipótese a igualación a unha muller que vimos que se lle facía nalgunhas sátiras. Cómpre lembrarmos, ademais, como o apelativo "dona salvage" [45, v. 3] se podería vincular a un espectáculo xograresco.

Outro elemento que pode sustentar esta suposición é que o que figura literalmente nos cancioneros non é "trobar natural", senón "trobador natural" (en B, *trobador natãl*; en V, *tõbador nãtal*), mais que todas as editoras e editores corrixen por un probábel erro

³⁰⁴ "Débese salientar en primeiro lugar que o amor non pode existir senón entre persoas de diferentes sexos. Entre dous homes ou entre dúas mulleres o amor non pode ter lugar, porque dúas persoas do mesmo sexo non están feitas en absoluto para se daren mutuamente os praceres do amor ou para practicaren os actos naturais para iso. O que a natureza nega, o amor envergóñase de o abrazar." (Trad. propia.)

nos testemuños. Como xa indicamos na nosa edición instrumental, tampouco fomos quen de encaixar o substantivo *trobador* no verso de xeito que o texto mantivese un sentido coherente e unha estrutura silábica acaída.

Outra posibilidade, de novo no terreo das elucubracións, mais mantendo a liña xa apuntada por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, é que haxa outros textos de Bernal de Bonaval perdidos que reforcen ese *trobar* que non é *natural*. No entanto, mesmo esa suposición perde forza se se quixer indicar que existiu algún tipo de censura ou selección pola cal non nos chegaron composicións máis explícitas por algún tipo de peneira moral, pois tanto Pero da Ponte como Bernal de Bonaval son dous dos autores máis representados no conxunto do noso corpus trobadoresco.

O que si resulta máis estraño é que do prior compostelán non teñamos nin un só texto en que se defenda das composicións que hai na súa contra, así como ningún escarnio da súa autoría. Nesta hipótese con que estamos a traballar, é posíbel que si existise unha cantiga de resposta a Afonso X por parte de Pero da Ponte, quen non só non ficaría calado perante a comparación con Bernal de Bonaval, senón que se distanciaría desa posibilidade. Pensamos no texto "Eu digo mal com'home fadimalho" [78]. Nesta lóxica encaixan a primeira e a segunda estrofa: el non forma parte dese mundo, a pesar de que andan detrás del.

Esta posibilidade podería tamén explicar, cando menos parcialmente, a sorpresa que causa que, nos variados tratamentos da sodomía na lírica galega medieval, haxa unha ausencia de respostas por parte dos xograres ou trobadores que reciben críticas por ese motivo (Lanciani / Tavani, 1995: 168). Se callar, si existiron algunhas desas contestacións, mais non foron nunha fórmula defensiva, senón na da elaboración dunha sátira aínda maior, que marcasse sen dúbidas as relacións sexoafectivas intermasculinas como unha alteridade.

Hai unha outra composición que tamén temos que confrontar coas até aquí citadas: outra cantiga que Afonso X lle dirixe a Pero da Ponte, nesta ocasión acusándoo de cometer o "gran pecado" de matar Afonso Eanes do Coton e furtarlle os seus cantares. O

monarca chega a propor por iso o enforcamento de Pero da Ponte. Por fortuna para o galego, só o pide poeticamente:

Pero da Pont'ha feito gran pecado
de seus cantares, que el foi furtar
a Coton: que, quanto el lazerado
houv'e[n] gran tempo, el x'os quer lograr,
e doutros muitos que non sei contar,
porque hoj'anda vistido e honrado.

E por én foi Coton mal dia nado
pois Pero da Ponte herda seu trobar;
e mui máis lhi valera que trobado
nunca houvesse'el, assi Deus m'ampar,
pois que se, de quant'el foi lazerar,
serve Don Pedro e non lhi dá en grado.

E con dereito seer enforcado
deve Don Pedro, porque foi filhar
a Coton, poi-lo houve soterrado,
seus cantares, e non quis en[de] dar
un soldo pera sa alma quitar
sequer do que lhi havia emprestado.

Esta composición foi célebre entre a crítica contemporánea porque unha das grandes iniciadoras das pesquisas sobre a literatura galego-portuguesa medieval, a erudita Carolina Michaëlis de Vasconcelos, chegou a entendela literalmente, polo que concluíu que Pero da Ponte matara Afonso Eanes do Coton por seren compañeiros de má vida:

Pedro, valente bebedor, havia provocado o idoso companheiro Affons'Eanes do Cotom a excessos bacchicos que ocasionaram a sua morte. E sem rezar pela sua alma, documentando algum reconhecimento ao amigo que em vida lhe havia prestado serviços, e na morte lhe legara as alfaias e o seu espolio poetico, o herdeiro pouco escrupuloso ia servindo-se d'esses haveres, avantajando assim a sua condição socia. (Michaëlis de Vasconcelos, 1904: II, 458)

Non hai, non obstante, elementos que nos fagan pensar que correu o sangue e que ninguén morrese nin saíse ferido nestes altercados a versos. O que semella é que estamos ante unha crúa brincadeira palaciana, aínda que nun contexto que –de novo– se nos escapa. Quizais o tópicos da morte de amor, que foi causa de riso tamén noutras composicións da escola, podería estar como pano de fondo? Ou talvez fose todo sobre algunha das desfasadas bebedeiras, máis veces citadas, deste grupo? Recordemos que a fiinda da cantiga [6] conclúe recriminándolle a Pero da Ponte: “en mao ponto vós tanto

bevestes" (v. 20). Quere isto dicir que todo é un xogo de trobas hiperbólicas a partir dunhas tamén hiperbólicas esmorgas? Só podemos contentarnos con presentar as hipóteses e conxecturas que están ao noso alcance.

15.4 Identidades sexuais nos séculos XIII e XIV?

Como xa vimos no seu momento, o IV Concilio Lateranense marca, nos comezos do século XIII, a obriga cristiá da confesión regular, sen ser preciso que a persoa penitente chegase á conclusión de que cometera un pecado. Debemos acrecentar tamén que se estipula que esa confesión ha de ser exhaustiva: deben enunciarse todas as faltas, e será o sacerdote quen, como subliña Foucault (2007: 166), estea en posesión das chaves para determinar cales son veniais, graves ou mortais. A inflexión histórica é crucial: "En ese momento, la penitencia se convierte, en sentido estricto, en un sacramento. Digamos, simplemente, que esta teología sacramental de la penitencia se forma en los siglos XII-XIII. Hasta ahí, era un acto por el cual el pecador pedía a Dios que le perdonara sus pecados" (Foucault, 2007: 166).

Para garantir ese labor, a Igrexa promove un sistema de interrogatorios codificados para uso clerical. Conservamos en galego-portugués un deses textos medievais, porén xa nun exemplar impreso: o *Tratado de Confissom*. Nesa obra, cando se vai falar dos "pecados contra natura", enfatízase a importancia de que se verbalicen, de que se transmitan: "Se fez pecado contra natura com homen ou com molher ou com algũa alimaria, ca estes pecados sã muy graues e torpes e deueos a confessar e nom auer delhes vergonha" (Machado, ed., 2003: 62). A obriga doutrinal de lles dar sentido e nome substantivízaos na vida desas persoas. O propio acto e procedemento para a súa persecución e pretensa erradicación fomentaba a posibilidade de que se elaborase unha certa identidade.

Entramos nun terreo moi esvaradío, difícil de delimitar e que mesmo nalgúns casos excede as nosas formacións, polo que imos comezar esta epígrafe con varias citas directas de fontes de autoridade polas súas pesquisas e demoradas análises sobre a concepción da

sexualidade e as mentalidades. A partir de aí, teceremos a nosa reflexión con toda a información que nos achega o noso corpus cancioneresco, deténdonos en especial nas achegas nominais.

Xa observamos que Michel Foucault era concluínte cando presentaba unha diferenciación total, abrupta, entre a sodomía e a homosexualidade, que hoxe se acolle con matizacións. Os seus argumentos fundamentais eran que

[a] sodomia – a dos antigos dereitos civil ou canónico – era un tipo de actos prohibidos; o seu autor non pasava de seu suxeito xurídico. O homossexual do século XIX tornou-se un personagem: un pasado, uma história e uma infância, um carácter, uma forma de vida; e uma morfologia também, com uma anatomia indiscreta e talvez uma fisiologia misteriosa. Nada do que ele é totalmente escapa à sua sexualidade. Em todo ele, ela está presente: subjacente a todos os seus comportamentos, porque é o seu princípio insidioso e indefinidamente activo; inscrita sem pudor no seu rosto e no seu corpo, porque é um segredo que sempre se denuncia. Ela é-lhe consubstancial, menos como um pecado de hábito do que como uma natureza singular. (Foucault, 1994: 46)

A cuestión fundamental que nos temos que facer é se, á luz dos textos delimitados no Apéndice desta pesquisa, non podemos observar na Idade Media moitos dos trazos que Foucault achaba só na definición da homosexualidade decimonónica. Seguimos nese sentido os pasos de Mark D. Jordan, quen advertiu que a creación da identidade homosexual contemporánea ben puido repousar na categoría do sodomita, porque "la idea de que el placer entre el mismo sexo constituye una identidad de alguna clase es claramente obra de la teología medieval, no de la medicina forense del siglo XIX" (Jordan, 2002: 235). Na análise concreta deste teólogo estadounidense obsérvanse as concomitancias entre o opúsculo *Libro de Gomorra* de Pedro Damián e "muchas de las clases de rasgos que Foucault halla únicamente en la definición del siglo XIX" (Jordan, 2002: 235).

Outros autores, cos seus respectivos contrastes doutras fontes documentais, chegan a conclusións semellantes (cfr. Richlin, 2013). É o caso por exemplo de Hugh Kennedy, quen, tras a análise do poeta árabe Al-Jāzih do século IX, reflexiona que existe unha conceptualización identitaria baseada na escolla do obxecto:

On the other hand the gender of their sexual partners is described as having a profound effect on the identity and self-image of the protagonist. (...) [S]exual preference is seen as essentially involuntary, a major defining feature of their identities and lifestyles. It is assumed to be lasting and permanent, not a casual whim based on passing attraction or availability. To that extent the protagonists are recognizably "homosexual" and "heterosexual" in a way which closely resembles modern conceptions of these categories. (Kennedy, 2008: 186)

A raíz do seu traballo sobre outros discursos medievais, Sarah Salih avalía que sería concibíbel polo contexto histórico esa mesma delimitación de identidades, mais tamén indica que as probas que analizou non permiten asentar esa hipótese:

As we have seen, it is possible to claim that sexual identities became thinkable in Western culture as a by-product of the practice of confession: thus this way of conceptualising the self should be more commonplace following the Fourth Lateran Council of 1215. Unfortunately, the evidence complicates any such narrative (...). (Salih, 2002: 117)

A mesma investigadora conclúe:

None of the above examples has found a sexual identity category which consists of a '*conjunction of sexual morphology and sexual subjectivity*', although medieval texts clearly can, when they need to, conceptualise the existence of men who desire other men. The implications of the category are variable: it may imply effeminacy and gender confusion; it may include distinctive personal habits of dress and demeanour; it may be considered innate, habitual or situational; it may imply a particular physicality; it may or may not imply age-differentiated relationships. These characteristics do not necessarily solidify across genres to form a coherent figure of The Medieval Sodomite. Medieval texts find it possible to conceptualise a sexual identity based on object choice, but this is not their primary principle of categorisation. (Salih, 2002: 126)

Vemos, pois, que mesmo na análise detida da categoría xurídico-relixiosa de sodomita hai elementos que permiten sustentar a noción de identidade, de conxunto de características ou elementos que marcan unha persoa dentro dun grupo diferenciado ou diferenciábel na colectividade por razón da súa escolla de obxecto sexual: muller ou home. Imos desenvolver a continuación o conxunto deses termos que localizamos no noso corpus, para ver o seu alcance tanto sociohistórico como tamén á hora de organizar un universo específico dentro do espectáculo trobadoresco. É verdade, no entanto, que aínda que poidamos corroborar a existencia de varias desas etiquetas, sempre permanece sen ter resposta a pregunta de como se conceptualizarían: "We have labels for them, but

what did they think they were doing?" (Richlin, 2013: 302)

Hai dúas composicións en que se ofrece unha panorámica máis ampla dos gustos sexuais, indo alén da ofensa particularizada: son "Mari'Mateu, irme quer'eu d'aquen" [73], de Afons'Eanes do Coton, e "Eu digo mal com'home fadimalho" [78], de Pero da Ponte, autores que xa vimos que están moi vinculados biograficamente, ambos probabelmente de orixe galega e que trobaron na corte castelá de Afonso X.

No texto dirixido a Mari'Mateu, o varón que enuncia o seu laio non utiliza ningún termo para se definir a si mesmo nin para definir Mari'Mateu nin tampouco para aqueles que "non han mester" (v. 8) de mulleres. Esta ausencia terminolóxica é, xa de seu, un aspecto moi relevante do texto. A carencia dun significante claro e único non impide que, a través de circunloquios, se presenten esas inclinacións como algo fixo e determinado, non flutuante nin ocasional. Josiah Blackmore (1999: 213) xa o salientou no seu momento, do noso punto de vista con toda a razón: "Coton characterizes the direction of one's sexual desire as an innate quality, part of an individualized blueprint". É un aspecto que se ve no conxunto desa troba: o suxeito lírico só gusta de mulleres, do mesmo xeito que Mari'Mateu e de igual modo que hai outras persoas que teñen tamén uns desexos fixos (vv. 3, 4, 8 e 9).

Resulta tamén importante o feito de que se diga –mesmo que pareza un elemento retórico menor ou desementizado– que esta distribución dos desexos sexuais se produciría por causa divina:

E foi Deus ja de conos avondar
 aqui outros, que o non han mester,
 e ar feze-os muito desejar
 a min e ti, pero que m'es molher!
*Mari'Mateu, [Mari'Mateu,
 tan desejosa m'es de cono com'eu!]*
 (vv. 7-12)

Nesta segunda estrofa da composición comeza por citar os homosexuais masculinos ("outros, que o[s] non han mester") e pasa despois ás dúas persoas concretas que protagonizan o texto que, pola contra, se decantan polas mulleres ("a min e ti"). O suxeito, en ambos os casos, é "Deus". O Demo non se cita, nin tan sequera como causante da

tentación.

A figura de Deus ten un papel moi importante non só nas Cantigas de Santa Maria, senón tamén na lírica profana trobadoresca. É esta unha constatación que non sorprende nun contexto tan agudamente teocéntrico e cristián. Mesmo que for como un significante baleiro, o termo *Deus* ten nas cantigas de amor máis ocorrencias (superior a mil) que outras palabras definitorias da *ars amandi* trobadoresca como *coita* (novecentas) ou *amor* (seiscentas, se incluímos tamén *Amor*). Nas composicións de amigo ten tamén unha frecuencia relevante, porén aparece máis como unha interpelación desemantizada (*par Deus, se Deus me valha* etc.), que non é gratuíta na medida en que se produce esa escolla e non calquera outra, porén non fornece máis información nin acción (Martínez Pereiro, 1998: 44).

Se deixarmos fóra esas trobas onde é pouco máis que unha interpelación, a Deus concédeselle un papel activo e omnipotente. Xa vimos nesta cantiga de Afons'Eanes do Coton que a responsabilidade divina é plena, tanto do adxectivábel como *bo* como do adxectivábel como *mao*. Esta capacidade de decisión chegaría tamén ás relacións afectivas, que poderían ter mellor ou peor evolución segundo foren os designios celestiais, o cal o converte tanto nun Deus *ex machina* responsábel do amor nas cantigas amatorias en voz masculina, como nun Deus "culpábel e culpado" (Martínez Pereiro, 1998: 44), que recibe a agresividade do namorado.

Ese pensamento baséase nunha lóxica que non se ve só no trobadorismo, senón na maioría dos discursos dese tempo e dese espazo: todo na vida está supeditado a unha decisión suprahumana que marca os camiños. Iso si, esa figura divina está fondamente humanizada, tamén na súa vivencia das emocións, os seus defectos etc.

A propia configuración do concepto de *pecado* na Idade Media, que xa comentamos que era inexistente antes da aparición da nova seita xudía de Xesús, necesita do concurso de Deus. Como é que existe o pecado se Deus é omnipotente, por exemplo, é un tema ao que voltan os pensadores medievais unha e outra vez, para ofrecerem as súas visións e os seus matices. Un nobre letrado como era Afons'Eanes do Coton non había descoñecer uns

debates que "no son ajenos a casi ningún autor medieval" (Rábade Romeo, 2008: 18).

Resulta importante, pois, que poeticamente se nos diga que estes gustos sexuais están determinados divinamente, que non son froito da continxencia humana. Levando a lóxica destes versos á súas últimas consecuencias, nin Mari'Mateu nin a voz lírica identificábel como Afons'Eanes do Coton teñen máis marxe para satisfaceren os seus gustos sexuais que aquela que foi determinada polo ceo. Contraditoriamente, seguiren os seus designios sería pecar por lascivia e desobedecelo sería non pecar.

Porén, é importante subliñarmos que somos nós quen introducimos o concepto de *pecado* de forma contextual nestes versos, unha vez que se cita a Deus. Porque, nesta cantiga, o pecado non aparece, non se cita. O único que está é a orixe *divina*, co aparente significado de 'inclinacións instintivas'.

Fronte ao que poderíamos agardar a priori, de que nesta altura non existe unha visión da escolla por obxecto como algo continxente, son varias as composicións do trobadorismo galego que nos indican que se conciben os gustos sexuais como innatos. Así, cando Pero da Ponte critica Fernan Diaz [83], di ironicamente que nunca en toda a súa vida estivo cunha muller: "de máis, nunca lh'home soube molher, / des que naceu" (vv. 6-7). Non nos importa, con certeza, cal foi a historia verdadeira da figura escarnecida – mesmo que nos importase, non habería xeito de a saber–, senón a concepción que diso ten o autor e tamén o público que recibe esa composición. A pesar de que a idea que nos proporcionan outros documentos da época, en especial relixiosos e xurídicos, é que este pecado aparecería como puntual e que todo o mundo supostamente o podería cometer, o certo é que o vemos poetizado varias veces como fixo, estábel e determinado.

Na terceira estrofa do mesmo cantar reitérase a idea de que ese seu gusto por homes é desde o mesmo momento da súa chegada ao mundo. Lémbrese que nesta cantiga se ecuacionan burlescamente a castidade heterosexual e a práctica homosexual:

E [a]tan bõo dia foi [el] nado
que tan ben soub' o pekad'enganar,
que nunca por molher ren quis[o] dar,
e pero mete-s'el por namorado;
e os que o non conocemos ben
cuidamos d'el que folia manter,

mais el d'haver molher non é pensado.

Nas mesmas liñas se mantén Airas Perez Vuituron sobre o satirizado. En "Don Fernando vejo-vos andar ledo" [54] criticábase que, a pesar de ser nomeado como Adiantado, sempre tivo outra postura diferente nas relacións sexuais. É importante: *sempre*. Non é un pecado no cal caía de forma ocasional: "atrás aqui, fostes sempre derredo" (v. 7), "fostes sempre" (v. 8), "com'andavades ante" (v. 18) e "punhastes sempre d'ir atras" (v. 20).

Porén, o chamamento que realiza o suxeito trobadoresco é xustamente para alentar a que esa situación mude, toda vez que el xa non está no mesmo momento de poder político e recoñecemento social en que se achaba antes de ser nomeado. Se a indicación de que os gustos sexuais teñen unha perdurabilidade desde o nacemento posúe grande importancia na nosa análise, tamén a posúe o chamamento, aínda que totalmente irónico e descrido, a que esa situación se transforme, ben porque comece a ter relacións con mulleres, ben talvez porque pase a ser activo: "vos ora Deus tanto ben deu" (v. 9), "non vos ar lev'atras vosso pecado, / pois vos el-Rei meteu en tal poder" (vv. 11-12), "adeant'ide, come Adeantado" (v. 14), "non andar com'andavades ante" (v. 18) e "ar punhad'agora d'ir adelante" (v. 21). Parécenos especialmente importante este último verso que citamos, que é tamén o derradeiro da cantiga, pois o "punhade" significa que pode tomar unha decisión voluntaria para mudar –ou tentar mudar– a súa determinación sexual. Isto mesmo se nos transmite na cantiga [34]: "forçade vosso coração" (v. 12), o cal quere dicir que se imaxina que a vontade pode decantar o abandono desa irrefreábel luxuria, mesmo que só fose por compaixón: "siquer por vossas bestas que matades" (v. 14).

O recordo de que na [54] se valore esa mudanza porque a morte pode chegar en calquera momento resulta moi cómico, mais tamén indicativo da crenza das posibilidades nunha redención: "ca somos hoj'e non seremos cras" (v. 19).

A posibilidade de mudar de vida tamén se testemuña nas composicións [25] e [27], dentro do ciclo dos *zevrões* que escribiu Lopo Lias. Na [25], é un dos propios satirizados

quen enuncia o texto a través de metáforas que semellan sexuais, como a *sela*, os *arçõs* e os *esteos*. Para o que nos ocupa agora, o destacábel é que se manifesta unha vontade de mudar: "Leixar-te quero, mia sela, por én" (1º v. do refrán). No referente ao texto [27], é unha terceira persoa quen increpa a "Airas Moniz, o zevron" (v. 1) para que mude a súa conduta, semella que no relacionado co sexo:

leixad'o[r]'o selegon
 e tornad'ao albardon:
andaredes i melhor
ca na sela rengedor;
andaredes i mui ben
e non vos rengerá per ren.
 (vv. 2-7)

A razón pola que é pasivo Fernan Diaz na antes indicada cantiga [34] é porque a iso o leva un pecado concreto, identificado co posesivo para o vincular directamente a el, mais ao cal non se lle proporciona ningún nome específico: "non vos ar lev'atras vosso pecado" (v. 11). A lectura máis sinxela deste verso é que é un pecado (que nós podemos identificar como sodomía no entanto alí non leve ningún nome), o que o fai ser... pasivo. Non 'homosexual': 'pasivo', porque o problema non está formulado en termos de escolla de obxecto, senón de rol.

Outro caso en que aparece un posesivo xunto a *pecado* é na cantiga [63]. Alí explícasenos que os males de enganos amorosos que tivo Joan Bolo foron consecuencia do "seu pecado, / que el mereceu a Nostro Senhor" (vv. 13-14). Igual que no poema anterior, tampouco aparece identificado explicitamente cal foi esa ofensa aos ceos ou se simplemente era unha exclamación lexicalizada. O que si resulta máis substancial nese caso é que se desenvolve de novo a idea de que hai algo aí que é unha decisión divina ("mereceu a Nostro Senhor") e non do propio pecador³⁰⁵.

Na antes citada cantiga [54], de Airas Perez Vuitoron contra Fernan Diaz, a única vez

³⁰⁵ Aínda que este semella un modo de delimitar que se trata dun elemento particular a algunhas persoas e non xeneralizábel ao conxunto da poboación, o posesivo úsase na mesma posición noutros textos nitidamente alleos ao noso corpus, como en "De Martin Moxa posfaçan as gentes" (B 917 / V 504), unha ilustrativa cantiga en que se retruca que, se critican a Moxa por ter relacións sexuais, non hai quen poida salvarse da razón pola que falan mal del: "e os que lhe mal buscan por foder, / non lhe vaan jajũar o seu pecado" (vv. 6-7).

que aparece Deus como providente non é para a determinación dos seus gustos, senón para a decisión rexia de o nomear ("e pois vos Deus ora tanto ben fez", v. 5, e "mais, pois vos ora Deus tanto ben deu", v. 9), polo que, no desenvolvemento das cobras, se pode entender implicitamente que é tamén o Creador quen dá a opción da mudanza e do abandono do pecado que libremente Fernan Diaz tería escollido desde sempre. Tamén, se a interpretación sobre o pecador Melion fose correcta en [61*], se nos di que el "sempr'en mal andou" (v. 18).

O gusto sexual como un trazo de nacemento pode confrontarse así mesmo na cantiga [62], sobre Joan Bolo, que di que leva consigo unha mua "sempre des que foi nada" (v. 7). Máis adiante explícanos que iso quere dicir "sempre, mentre foi mua" (v. 14). A primeira interpretación é a condición sexual como un trazo innato, mais tamén é certo que dicir "mentre foi mua" pode colocar algúns matices relacionados coa súa iniciación no sexo. Semellaríase así ao texto en que Pero Garcia Burgales se burla de Fernand'Escalho por estragar a súa bonita voz [33]. Nese caso dísenos que a perda se produciu porque a tivo mentres foi *pastor* (que aquí significa máis 'virxe' que 'mozo') e que o arruinamento se produciu cando *fodeu*.

É certo, como xa vimos, que na cantiga [33] se nos transmite mediante calembures que as persoas con quen tivo relacións sexuais eran outros homes, porén non se arma un discurso que siga un raciocinio como 'se tivese relacións con mulleres mantería a súa voz', senón 'se non tivese relacións sexuais mantería a súa voz', que é notabelmente diferente. Isto impórtanos aquí porque non presentar esta disxunción tamén ten o seu relevo: significa ou que non se contemplou ou que non se considerou salientábel.

Na cantiga [35], "Que muito mi de Fernan Diaz praz", tamén se ve que a condición sexual única do satirizado son os homes. Porén, nesa ocasión os "malfeitores" que se nos presentan como as súas vítimas sexuais figuran como violados, como varóns que non consenten mais que son abusados debido ao poder do Meirinho: "non lhi pod'escapar / e faz-lhi mal jogo por ùa vez" (vv. 13-14).

Para as mentalidades occidentais contemporáneas pode resultar contraditoria esta

xunción tan variada de elementos, mais –reiteremos– é importante tentarmos evitar os anteollos do presente para lermos o sistema de valores que nos achegan as fontes do pasado, mesmo coas súas humanas contradicións.

Un elemento fundamental para determinarmos a posibilidade de concepción dunha identidade e/ou alteridade dun colectivo de persoas segundo a escolla por obxecto está na existencia ou non de termos específicos. Xa nos detivemos nun importante, *fadimalho*; porén, chegamos á conclusión de que non era equivalente a 'heterosexual', senón a un sentido próximo porén diferente: 'apta ou apto para a reprodución', 'capaz de xerar'. Como nos amosaron outros documentos coevos, a distinción entre a fertilidade ou a esterilidade nas relacións sexuais era un eixo divisorio fundamental nesta época histórica:

The sexual body and the reproductive body were nearly identical; the line between different kinds of sexual activity, wich in some cultures is drawn, for exemple, between homosexual and heterosexual, in the Middle Ages was drawn between reproductive and nonreproductive. (Karras / Murray, 2010: 59-60)

Ademais desta designación que no texto [78] figura por oposición, no trobadorismo galego existe unha ampla profusión terminolóxica vinculada ás prácticas sexuais entre homes. Non obstante, constatamos con Arivaldo Sacramento de Souza (2008: 66) que "as designações diretas para essa prática sexual são muito escasas". A única excepción notoria é en "Eu digo mal, com'home fadimalho" [78]. Todo o resto son construcións lingüísticas que se rexen polas normas xerais do trobadorismo sobre a procura dunha linguaxe artística. Dito doutro xeito, o significado da 'sodomía' estaba centrado máis na connotación que na denotación (cfr. Souza, 2008: 66-67). Un bo exemplo disto é o uso puntual de "Adeantado" coa acepción de 'activo':

O Adeantado (...) não é um cargo administrativo *a priori* para depois significar aquele que "ativo ou passivo" numa relação sexual. As duas acepções do termo podem coexistir sem que necessariamente "Adeantado" precise deixar de significar cargo administrativo para ser corrompido pela conotação em posição ocupada no coito. E mais: a acepção sexual dada ao termo pode ter sido criada apenas dentro daquele universo de possibilidades da cantiga. É a cenografia na qual esta cantiga foi possível, juntamente com as possibilidades da língua, aliada aos atores partícipes que põem em cena a ambigüidade do termo. (Souza, 2008: 67)

Na citada cantiga [78], os termos que figuran para se referir especificamente ás relacións intermasculinas son *fodidos* (v. 2), *maridos* (v. 3) e *putos* (v. 9). *Fodidos* / *maridos* preséntase como unha disxunción segundo rol sexual, mais *putos* ten un sentido que engloba ambos, pois abre a posibilidade da reciprocidade ("daquestes putos que s'andan fodendo", v. 9). No caso deste último termo, xa desenvolvemos a súa orixe poucas páxinas atrás.

O termo *fodido* vemos na cantiga que non ten uso lexicalizado e de afronta xeral, senón moi próximo ao seu sentido etimolóxico. É, polo demais, un vocábulo severamente interdito en Castela, como se pode contemplar na carta de poboación de Santa María de Albarracín e nos diferentes foros de Zorita de los Canes, Plasencia, Úbeda, Salamanca, Alarcón, Cuenca, Béjar, Alcaraz, Ledesma... Todos eles do século XIII, e máis ou menos coetáneos de Pero da Ponte (Real Academia Española, en liña, s. v. *fodido*). Xa no foro de Alarcón, de comezos do século XIV, figura como o único insulto que pode facer decaer un xuramento:

- (a) Et aquel que ouiere a iurar, iure sobre +, el querelloso terrogandolo d'esta guisa: "¿Uienes me a iurar assi commo nos iudgaron?". Estonçes el iurador responda: "Uengo" (b) Desende el querelloso maldiga al iurador a ssu guisa, sacado que no·l diga "fodido" (c) Todas las otras maldiciones quantas a él ploguiere diga, e el iurador calle que no·l responda fata que el querelloso mande que diga "Amen".
- (d) E si por uentura, el iurador quando mandado le ouieren dezir "Amen" e dezir non quisiere o en 'as maldiciones recudiere en alguna cosa al querelloso, sea caydo. (e) E si el querelloso dixiere al iurador "fodido", sea caydo e peche la demanda duplada al iurador. (Real Academia Española, en liña, s. v. *fodido*)

Os termos próximos *fodidunculo*, *fudodincul*, *fudid in culo* e *fodido en/in culo* son insultos que aparecen con certa frecuencia nos foros casteláns dos séculos XII, XIII e XIV (Madero, 1992: 68-70; Montero Cartelle, 2005: 210-212; Real Academia Española, en liña, s. v. *fodido*, *fudid* e *fudodincul*; CSIC, en liña)³⁰⁶. Con certeza, parece bastante nítida a súa etimoloxía, que faría referencia ao sexo anal: FUTUTUS IN CULUM (Corominas / Pascual, s. v.

³⁰⁶ Marta Madero (1992: 70) cita así mesmo o termo *fududunculo*, mais non o localizamos na documentación.

joder)³⁰⁷.

Debemos lembrar que no trobadorismo aparece tan só o feminino *fududancua*. Xoán L. Blanco Valdés (1985: 229-230) valora a posibilidade de que a existencia desta forma presupuña uns previos **fududoncu* (masc.) e **fududancu* (fem.). O redundante morfema de xénero marca algo moi importante para a nosa análise: que se perdera a consciencia dos termos que o compuñan e, por tanto, que –cando menos en moitos casos– era unha ofensa lexicalizada, que experimentou un proceso de acomodación no cal puido perder a súa orixinaria función referencial.

Viterbo rexistra o masculino *fodidincul* como palabra antiga perdida na oralidade en Portugal no século XVIII, e ofrécelle o sentido xa indicado: "O sodomita paciente, somitego, que usa, e practica o peccado infando, ou nefando" (Viterbo, 1865: s. v. *fodidincul*). Apunta como exemplo un documento portugués do XIV. A mesma forma localizouse tamén nunha sentenza no ano 1423 en Ourense, claramente lexicalizada xunto con moitas outras ofensas de diverso tipo: "primeiramente chamándolle vilao, fodidincul, curnudo, priuado, perro treedor" (Ferro Couselo, ed., 1967, I: 120)³⁰⁸.

Tanto no seu uso xurídico no castelán (até o século XIV) como no galego-portugués (até o XV) pódese concluír que estas formas eran insultos onde o seu sentido sexual de orixe perdería forza denotativa. Así acontece tamén nos casos trobadorescos, onde *fududancua* figura sempre como adxectivo para *velha* [5, v. 15], [8, v. 18] e "Covilheira velha, se vos fezesse" (B 1587 / V 1119; vv. 5, 12, 17 e 24), e, só nunha ocasión, para *puta* [58, v. 21] (Ferreiro, dir., 2014-, s. v. *fududancua*). Cómpre apuntarmos que, no caso da cantiga [8], atribuída a Airas Nunez, o insulto en feminino se dirixe a un ancián. En calquera dos casos, mesmo no [8] e no [58] que fan parte do repertorio lesbófobo do

³⁰⁷ O termo tamén podería semellar de orixe catalano-provenzal, **futut en cua*. Non achamos, porén, ningún termo semellante nos vocabularios consultados, onde tamén figura de forma exclusiva a forma medieval *coa* e non *cua* (Faraudo de Saint-Germain, en liña, e Centre de Documentació Ramon Llull, en liña), que era coincidente co do galego-portugués medieval (Corominas / Pascual, 1984: s. v. *cola*). O étimo nese caso é CAUDA.

³⁰⁸ António de Moraes Silva (1831: s. v.) dicionariza tamén o termo *fod'incul*, ao cal lle dá o sentido de "O infame Sodomítico agente, putto", mais nos casos documentais que ofrece non achamos ese termo (na edición posterior, de 1878, xa non figuran exemplos neste verbete). No caso de se rexistrar *fodincul*, podería ser unha haplloxía de *fodidincul* e manter o mesmo significado. Para confrontarmos unha ou outra opción, deberíamos observar a súa aparición en contexto.

noso corpus, non nos semella que o termo teña unha connotación de 'relacións interfemininas'.

Se na expresión *velha fududancua* se ten posto a énfase no adxectivo como elemento de connotación lésbica (p. ex., Paredes, 2010: 55-56), do noso punto de vista é máis relevante o substantivo, que, cando menos en determinados contextos, chegou a ter unha acepción clara de relacións interxeracionais entre mulleres, como vimos nas epígrafes 10.2 e 10.3. Fronte á *velha* estaría a *manceba*, que no noso corpus de referencia localizamos na cantiga [67], de forma reiterada: os vv. 3, 8, 10, 14, 16 e 19. Tamén a insistencia no termo parece subliñar que non se trata só dunha relación *criada / ama*. Cómpre lembrarmos, guiados por Viterbo (1865: ss. vv. *manceba*, *manceba II*, *manceba mundanaria* e *manceba solteira*), que o significante *manceba* tiña varias acepcións, que indicamos na mesma orde que o historiador lusitano: 'serva', 'concupina', 'muller nova', 'prostituta' e 'muller solteira'. Do mesmo xeito, a *mancebia* sería a "deshonestidade de mulheres públicas e impudicas" e tamén o espazo urbano de prostitución: "lugar, béco ou bairro, em que viviam as desgraçadas victimas da publica deshonestidade por todo o seculo XV" (Viterbo, 1865: s. v. *mancebia*).

Debemos indicar, así mesmo, que, na mesma cantiga en que aparece "puta fududancua" [58], á expresión aínda se lle suma outro adxectivo para enfatizar tanto a denigración como a connotación ofensiva da pasividade anal: *peideira* (Pellegrini, 1960: 168-169; Corral, 1996: 326-328). É posíbel que o vocábulo en masculino tivese connotacións tamén de sexo anal e, por tanto, de sodomía [71]³⁰⁹.

Simone Marcenaro (2010: 114) fai unha relación dos "Eufemismi per personaggi omosessuali" que se encontran nos cancioneros. Consideralos "eufemismi" non nos semella cronoloxicamente acertado, pois non hai ningún outro elemento tabuístico ao que estean a substituír. En calquera caso, as referencias que indica son: "besta luar, mua, muacha, muacho, muu, ome, palafrei, vassalos" (Marcenaro, 2010: 114)³¹⁰. É

³⁰⁹ Dun xeito semellante ao que Quevedo, séculos máis tarde porén dentro dunha liña de longa tradición de denigración escatolóxica do sexo anal, dirá: "La voz del ojo, que llamamos pedo / (ruiseñor de los putos)" (Quevedo, 2009: 154).

³¹⁰ Simone Marcenaro sinalounos que a inclusión de *palafrei* nesa listaxe é un erro, pois fai referencia ao

especialmente interesante que recolla o xenérico *ome*, pois é certo que é un substantivo que en varias desas composicións acaba tendo un xogo equívoco, p. ex. en [70, vv. 12 e 20] e [75, v. 12]. Na cantiga [70] chega a ir acompañado dun adxectivo que quere achegar varios matices: "hom'estranho" (v. 18), que se pode ler como 'home que non é da súa terra', 'home que non coñecen' e 'home que se comporta sexualmente de forma pouco habitual'.

As metáforas das cabalgaduras xa as desenvolvemos na epígrafe 9.2, onde indicamos que non sabemos até que punto puideron ter todas elas vida extraliteraria, mesmo que procedan dun uso metafórico que excede o ámbito trobadoresco. A metáfora animal *bestas* ten na cantiga [34] un referente de 'serventes': "e non cavalguedes tan sen razon, / siquer por vossas bestas que matades" (vv. 13-14). No caso de *vassalos*, e tamén dos *malfeitores*, semella que si houbo un uso reiterado deses termos con connotacións homoeróticas e non se tratou só dun recurso puntual, como se ve de forma hipotética nas cantigas [2], [56], [57] e [71], e dun xeito máis claro na [70], no que di respecto aos *vassalos*. No referente ao *malfeitor*, só se rexistra en dúas ocasións na cantiga [35], mais tamén con ese sentido na *General estoria* (Martínez López, ed., 1963: 209).

Unha proposta de delimitación terminolóxica da homosexualidade masculina no trobadorismo que debemos descartar é *afeito* ou *[a]feito*. Graça Videira Lopes ve un posíbel equívoco na cantiga [37] na repetición da expresión "a feito" en posición de dobre nas tres estrofas, que segundo ela sería unha alusión a *afeito*, que se reiteraría nos cancioneiros co significado de 'homosexual':

a feito—aos (maus) feitos, como referi (aínda que talvez pudéssemos entender *a feito* = de facto); creio, no entanto, que, para além deste sentido primário, o *dobre* parece indicar que haverá um equívoco com *afeito* (o que se enfeita - de "afeitar", forma galega de "enfeitar"), termo muito usado pelos trovadores para designarem os homossexuais (pode ler-se, pois: *que afeito sodes, cego*). (Lopes, 2002: 448)

Discordamos con esa interpretación, como indicamos tamén na nota correspondente ao verso 8 da cantiga [63] no Apéndice. O suposto termo "muito usado pelos trovadores

provenzal *palafren*, sobre o que xa vimos que hai tamén probábeis metáforas cabalares para persoas homossexuais.

para designarem os homossexuais" non o rexistramos nin unha soa vez como substantivo ou adxectivo en todo o noso corpus, nin noutras cantigas profanas (cfr. Ferreiro, dir., 2014-: s. v. *afeito*), ou noutros documentos medievais galego-portugueses (cfr. Varela, dir., 2004-, ou Viterbo, 1865). Si localizamos o adverbio (*afeito*) ou locución adverbial (*a feito*) co sentido de 'sen interrupción, habitualmente' ou tamén 'con certeza'³¹¹, que non ten nada a ver. No propio corpus de edición de Graça Videira Lopes (2002) ou do Projeto Littera (Lopes / Machado et al., 2011-) só aparece o adxectivo unha única vez e faino como reconstrución hipotética na cantiga [63], que se dirixe contra Joan Bolo, para adxectar o *rocin* que se cita no verso 8. A pesar de que podería ser unha reconstrución plausíbel para un verso en aparencia hipómetro (cfr. nota ao v. 8 de [63]), o termo *feito* que figura no códice ten tamén aí sentido pleno: 'adulto', 'desenvolvido', como na expresión aínda viva "ser feita e dereita" ou "ser feito e dereito" (López Taboada / Soto Arias, 2008: s. v. *feito*). Na explicación a ese mesmo verso, Graça Videira Lopes reitera que "o termo aparece noutras cantigas designando homossexuais" (Lopes, 2002: 485), mais, como sinalamos, non encontramos ningún exemplo que o sustente.

Nun momento histórico en que o matrimonio, heterosexual, era un dos sacramentos que diferenciaban a cristiandade e que se apagara totalmente a memoria das relacións institucionalizadas entre homes (Boswell, 1995), a aparición dun léxico de casamento para falar dos pares de varóns ten unha finalidade claramente humorística, de formular o mundo ao revés. É, no entanto, unha terminoloxía que chama a atención pola súa reiteración.

Vémolo por exemplo nestes versos da cantiga [75], que dirixe Pero d'Ambroa para se rir de Pero d'Armea. A opción burlesca de que o penetre outro varón provocaría que mudase para un 'estado civil' –se se nos permitir a denominación anacrónica– que non podía existir neses termos:

e faredes o cu ben arrufado;
e punhade logo de o encobrir,

³¹¹ Lapa (1998: 290) coloca *afeito* no seu vocabulario das cantigas escarniñas co significado de 'exercitado, habituado', cunha única ocorrencia: a cantiga [13], v. 16, dentro do noso corpus. Como indicamos na nota da súa edición instrumental, para nós trátase dunha locución adverbial co significado de 'habitualmente, sen interrupción'. Non vemos nela a posibilidade de equívoco.

ca, se vejo Fernan d'Escalho vi[i]r,
sodes solteiro, e seredes casado.
(vv. 18-21)

Sempre que aparece o termo *casado* nos cancioneiros é na procura da hilaridade, en contextos en que non se debería dar esa unión, non só en casos homosexuais masculinos, senón tamén en relacións heterosexuais non permitidas, por exemplo para os eclesiásticos (cfr. B 917 e V 504, "dizen-lhe por mal que é casado", v. 2).

Nos versos que vimos de citar da cantiga [75], o antónimo de *casado*, no sentido de unido a outro home, é *solteiro*, 'sen compromiso', mais sen marca sobre se tal ligazón sería cun varón ou cunha muller. No texto [78], a contraposición fórmase en termos *fadimalho* vs. *putos* (*fodidos* / *maridos*); isto é, que existía unha disxunción entre *fadimalhos* e *putos*, mais dentro dos *putos* (cfr. tamén a rubrica de [11]) tamén existiría unha diferenciación segundo rol, entre *fodidos* e *maridos*. Confrontando uns casos con outros, semella notorio que *marido* ten un matiz de rol activo que, no entanto, non aparece para *casado*, algo que vimos tanto na referida composición [78] como no texto postrobadoresco que Alfonso Álvarez de Villasandino escribe contra Garçía Fernandes de Gerena (cfr. epígrafe 13.3).

Outra denominación hipotética é a de *torpes*, que rexistramos na cantiga [57], sobre Martin Galo. O seu étimo utilizábase tanto para persoas luxuriosas como de forma específica para persoas que tiñan gustos homosexuais (cfr. notas ao v. 1 de [57]); no entanto, o seu sentido neste texto en concreto é só unha teoría.

O *casamento* impropio entre dous homes tamén aparece como obxectivo risíbel na cantiga [53], nos versos 3 e 5 de cada estrofa. Como xa observamos, no terceiro de cada cobra figura sempre en encabalgamento con "...d'home", que aparece no verso seguinte.

De toda esta relación, podemos concluír que o repertorio léxico sobre a pasividade é o campo máis amplo en todo o vencellado coa homosexualidade no trobadorismo galego, mais non o único. Cómpre salientar tamén que, aínda que haxa xogos lingüísticos de carácter puntual, tamén existen denominacións grupais por razón de escolla de obxecto nos séculos XIII e XIV. Temos indicios sólidos para pensar que moitos destes termos se

usaban tamén na linguaxe cotiá, mais son moi poucos os que sobreviviron: *fodido*, *marido* ou *puto* nalgunhas partes do sistema lingüístico galego-portugués e do castelán. O resto desapareceron, igual que aconteceu noutros idiomas (Bray, 1995: 13). As severas persecucións político-relixiosas, a debilidade das protocomunidades que puideron existir de forma precaria e a forza do discurso puritano nos séculos seguintes fanaban a posibilidade desa continuidade lingüística.

16. Conclusións

Lembrabamos nun momento desta disertación que Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (1995: 168) consideraban "monótonas e repetitivas (...) as cantigas que poñen en evidencia pública ós homosexuais" no trobadorismo galego. A afirmación destes dous especialistas, hai xa máis de vinte anos, debe ser rectificada. No conxunto das composicións satíricas que abordan as relacións intermasculinas e interfemininas comprobamos que existen diferentes modulacións, de importancia na historia literaria universal mais tamén cunha moi valiosa información lingüística, antropolóxica e histórica.

A ese respecto, algúns dos alcances da nosa pesquisa no conxunto deste repertorio cancioneresco, son os seguintes:

1. O trobadorismo galego ofrece testemuños singulares sobre a opción homosexual na Baixa Idade Media. Aínda que os textos son moi superiores en cantidade no caso intermasculino, a importancia relativa das composicións interfemininas é maior. Así, no trobadorismo galego encontramos: a) un dos dous posíbeis poemas amatorios premodernos entre mulleres que se conservan en lingua romance; b) a metade dos textos coñecidos con referencias lésbicas de todas as literaturas medievais; c) e información poetizada da parella compostelá de Sancha e María. Aínda que a historia destas últimas sexa perspectivada desde a sátira, é relevante que se fale do seu "amor". O lesbianismo funciona nas cantigas de maldizer como un recurso para hipersexualizar as mulleres, mais as súas protagonistas non son sempre soldadeiras e/ou prostitutas.

2. Os textos que sobreviviron da lírica ibérica occidental medieval son posteriores ao xurdimento do concepto de *sodomía* no século XI, acumulativo nun comezo para todo o sexo non reprodutivo mais posteriormente condensado e especializado na homosexualidade. Este pecado-delito xa se convertera nos séculos XIII e XIV nun elemento central da modulación dos afectos, con implicacións non só teolóxicas senón tamén políticas. É fundamental contextualizar esta produción lírica no rexime de sexualidade do momento, tanto no que ten de innovación represora como no de continuación na consideración idealizada dos afectos entre homes a través da *amicitia*.

3. A pesar do indicado no punto anterior, as sátiras que utilizan un repertorio homófobo non adoptan nin o discurso relixioso nin o xurídico, senón unha perspectiva leiga: non hai referencias a Sodoma nin aos sodomitas, non se considera que os gustos sexuais de ninguén vaian traer males colectivos, non se reclaman castigos para esas persoas polas súas prácticas etc. Nalgúns textos mesmo existe unha igualación entre as faltas que asume a voz que enuncia a composición e a persoa satirizada.

4. Ademais, mentres os discursos teolóxicos e civís xa condenaban tanto os varóns que desempeñasen un rol activo como un rol pasivo, nas composicións só se negativizan os activos nas ocasións puntuais en que se presentan como un perigo público, en especial por razóns políticas. En xeral, o que se mantén é a visión da Antigüidade de só desconsiderar o pasivo, até o punto de que en moitas das composicións non é certo que haxa crítica ningunha por razón de escolla de obxecto, senón pola pasividade, polo desenfreo erótico etc. Existe un caso en que un home se fachendea de ter un rol activo, sen que iso supoña ningunha burla; o único satirizado nese caso é o varón que recibe a ameaza de ser penetrado.

5. No caso intermasculino achamos tamén varios exemplos de enunciación lírica en primeira persoa en dúas hipotéticas cantigas amatorias e en varios textos burlescos. Mesmo nestas últimas ocorrencias é importante o feito de que se produza unha transferencia lírica de voz. Non existe, porén, ningunha cantiga de maldizer que teña un *eu* poéticolésbico.

6. Nas tres cantigas amatorias homosexuais sen revés humorístico que localizamos son discutíbeis as súas interpretacións, mais en ningunha delas hai elementos suficientes para descartar esa como unha das súas posíbeis lecturas. En dous deses cantares, a interpretación homosexual que realizaron algúns editores supuxo unha modificación da lección ofrecida polos manuscritos para os reconverter en textos heterosexuais. Esa mesma manipulación deuse tamén nunha cantiga satírica enunciada por un home pasivo.

7. O ciclo máis numeroso de invectivas (semellante, por exemplo, a todas as composicións sobre adulterio nos cancioneros) denominámolo en plural, "Ciclos de Don

Fernando", pois pode referirse a unha ou a dúas figuras empíricas diferentes. A maioría das composicións dese conxunto ten un trasfondo político, probabelmente como ataque contra o maior cargo político do reino galego do último terzo do século XIII: o nobre Estevan Fernández de Castro.

8. É relevante a metaforización das relacións homosexuais a través de équidos, moi en especial o *muu* ou a *mua*. Aínda que a sexualización das cabalgaduras se dá en moitas tradicións literarias, non localizamos máis exemplos de uso figurado deste animal híbrido noutras culturas. Mentres no discurso relixioso do contranatura é fundamental a crítica á homosexualidade por non ser reprodutiva, no trobadorismo galego só hai indicacións elusivas a través desta metáfora.

9. No caso masculino son só uns poucos os casos en que se presentan as relacións homosexuais como resultado dun desequilibrio de idade, a cal era unha simbolización moi importante na Idade Antiga. Esas diferenzas xeracionais teñen maior protagonismo en textoslésbicos, aínda que tampouco se formulan de xeito exclusivo, senón acompañadas doutras desigualdades de poder: alcaiota / prostituta ou patroa / criada.

10. Xunto coa vinculación en ocasións dos gustos sexuais intermasculinos con doenzas como a cegueira ou infeccións venéreas, tamén se describen algúns destes homes dun xeito belo, un aspecto que non fora atendido previamente pola crítica. Esta adxectivación positiva prodúcese como contraste nun texto burlesco, ou como advertencia implícita sobre un xogo de aparencias.

11. Como resultado da pesquisa, pensamos que se debe pór en corentena a idea de que o Islam sempre aparece vencellado coa homosexualidade, aínda que se encontren algúns testemuños desa ligazón. Na nosa opinión, aí obrou certa sobreinterpretación crítica, vinculada con tópicos orientalistas.

12. A escaseza doutras fontes documentais ibéricas fai moi difícil o estudo da existencia dunha identidade ou subcultura homosexual na Baixa Idade Media. Os textos trobadorescos galegos son aí un testemuño de enorme valor histórico e antropolóxico, polo que nos informan sobre prostitución masculina, despregamento terminolóxico sobre

gustos ou roles sexuais etc.

13. Son necesarias algunhas rectificacións nalgunhas historiografías da literatura, como a relectura das *kharxas*, a inclusión dos desexos homoeróticos na diacronía do chamado amor cortés, ou a contemplación da información afectivo-sexual que (a través da poetización nas sátiras) temos sobre diferentes autores, como Pero da Ponte e Bernal de Bonaval.

14. En paralelo con todas estas análises, o noso percurso levounos a realizar algunhas outras achegas ao campo dos estudos do trobadorismo galego, como as seguintes: a) a argumentación da énfase terminolóxica en *trobadorismo galego* fronte a outras denominacións; b) a reformulación da edición dalgúns textos, como o *incipit* de B 1649 / V 1183, ou o derradeiro verso de B 1604^{bis} / V 1136; c) a abertura doutras posibilidades interpretativas aos termos *abadesa* e *prioresa*; d) o sustentamento da non modificación das formas *fadimalho* / *fadimalhas* dos manuscritos etc.