

DEL ALTERORRETRATO (Y/O DEL INSIDIOSO
AUTORRETRATO) GALLEGO-PORTUGUÉS
NOSTRO SENHOR, COM'EU ANDO COITADO
DE MARTÍN SOÁREZ

CARLOS PAULO MARTÍNEZ PEREIRO
Universidade da Coruña

O make me a mask...
DYLAN THOMAS

Itself goes not unmasked to the unmasking
FERNANDO PESSOA

Este artículo pretende abordar un *unicum* poético, un *hapax* en el ámbito del trovadorismo medieval gallego-portugués (y no solamente). Se trata de la irónica, sarcástica y cínica sátira trecentista *Nostro Senhor, com'eu ando coitado* (B 1358 / V 966) del trovador Martín Soárez (c. 1200-1260) que, a partir de su *vulgata* editorial,¹ del confronto con los apógrafos quinientistas italianos que nos la transmitieron —el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (B) y el *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana* (V)²— y tras

la revisión ecdótica de su textualidad, editamos del siguiente modo:³

*Esta outra cantiga fez a Afons' Eanes do Coton.
Foi de maldizer aposto, en que mostrava,*

facsimilares de los dos cancioneros, respectivamente, de 1982 (p. 616 [fol. 290v, a/b]) y de 1973 (pp. 334-335 [fols. 153v, b / 154r, a]).

Ese mismo proceder —de revisión crítica de la textualidad de las respectivas *vulgatas* a partir del contraste con las fuentes primarias manuscritas—, es el que también aplicamos a todos y cada uno de los textos trovadorescos reproducidos, total o parcialmente, a lo largo de este trabajo.

³ Obsérvese que en el segundo hemistiquio del sexto verso —*euyuanda* (B) / *euyuenda* (V)—, fundamentalmente sobre la lectura de V, cabría la posibilidad de interpretar *e viv'end'apartado*, con plena adecuación semántica, aunque el verso resultante sería hiper métrico —lo mismo sucedería si reproducimos *ipsis verbis* la lectura coincidente de los dos manuscritos —*g'm trabalho* (B / V)— en el verso décimo octavo: *perdend' o viç' e dando-mi (gran) trabalho*.

¹ Como tal *vulgata* podemos considerar que viene funcionando, de manera oscilante, la textualidad crítica propuesta, en un auténtico work in progress, por Valeria Bertolucci Pizzorussu en 1963 —y ratificada en 1992 (*As poesías*, 124-128)— y por Manuel Rodrigues Lapa en 1970 (*Cantigas de Escarnho*, 435-436), posteriormente rectificadas en parte, con una más convincente y apurada edición, por Xosé Bieito Arias Freixedo en 2003 (*Antoloxía*, 632-635).

² Para la revisión y comparación con las lecturas originales de los manuscritos, nos servimos de las correspondientes ediciones

dizendo mal de si, as manhas que o outr' havia.

E diz assi:

Nostro Senhor, com'eu ando coitado
con estas manhas que mi quisestes dar:
son mui gran putanheir[o] aficado
e pago-me muito d' os dados jogar;
des i, ar, hei mui gran sabor de morar
per estas ruas, vivend' apartado.

Podera-m' eu ben, se foss' avegoso,
caer en bon prez e honrado seer;
mais pago-m' eu deste foder astroso
e destas tavernas e deste beber;
e, pois eu ja máis non posso valer,
quero-m' andar per u seja viçoso.

E, pois eu entendo que ren non valho,
nen hei por outra bondad[e] a catar,
non quer' eu perder este fodestallo,
nen estas putas, nen est[e] entençar;
nen quer' ir per outras fronteiras andar,
perdend' o viç' e dando-mi trabalho.

Ainda eu outras manhas havia,
per que eu non posso ja muito valer:
nunca vos entro na tafularia
que lh' i non haja algun preit' a volver,
por que hei pois en gran coita [a] seer,
e fugir, [e] guarir na putaria.

E pois, quando me vej[o] en meu lezer,
merendo logo, e pois vou mia via.

E leix[o] i putas de mi ben dizer,
e de mias manhas e de mia folia.

Como nos solicitara en su día la *saudosa* Luciana Stegagno-Picchio, procurando evitar la condición de expertos en variantes o de constructores de versos ortopédicos, permítannos que comentemos brevemente dos aspectos puntuales de esta nuestra edición de la *cantiga*.

La textualidad por la que optamos —con la que pretendemos seguir de manera fiel la lectura de los

manuscritos y para cuya representación utilizamos las convenciones fijadas en las *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval* (Ferreiro, Martínez Pereiro y Tato Fontaíña)—, además de en otras cuestiones de pormenor, diverge de la lectura propuesta por la oscilante *vulgata* antes referida en las soluciones dadas a diferentes *loci critici*.

Scilicet, en el verso undécimo, por una parte, al funcionar como bisílabo el adverbio *máis* —cosa habitual en los usos métricos del corpus trovadoresco gallego-portugués—, consideramos innecesaria la *emendatio ope conjecturae* consistente en reponer una sílaba, buscando la simetría métrica: *e poys [que] eu ja mais non posso valer* (Bertolucci Pizzorosso); *e, pois eu já mais non posso [i] valer* (Rodrigues Lapa); *e pois eu ja máis non posso [i] valer* (Arias Freixedo).

Por otra parte, a diferencia de todos los demás editores que consideran una única *finda* de cuatro versos y modificando la disposición de los manuscritos, por obvias razones de *usus scribendi* en el corpus, así como por la prescriptiva correspondencia rimática con los últimos versos de la *cobra* que los precede, también consideramos que los cuatro versos finales constituyen dos *findas* diferentes, estructuradas en pareados y semánticamente con un valor amplificador, re(a)sumidor y conclusivo.

Pues bien, antes de cualquier otra cosa, permítanme que, siendo consciente de que se pierde la exactitud y expresividad de lo poético y a pesar de ser seguramente prescindible, les traslade una burda y aproximativa paráfrasis del contenido de este impar poema:⁴

0. *Esta otra cantiga hizo a Afonso Eanes do Cotón. Fue de maldecir 'atribuído', en el que este mostraba, diciendo mal de sí, las mañas que el otro tenía. Y dice así:*

⁴ En esta libérrima versión, intencionalmente y a pesar de la extrañeza que pueda producir, mantengo la proliferación egotista de un textualmente omnipresente —por repetido— 'yo', así como señalo, entre paréntesis, opciones clarificadoras y matizadoras de significados alternativos.

1. ¡Nuestro Senhor, como yo ando cuitado por culpa de estas mañas que me has dado!: soy un putero pertinaz y me enorgullezco de jugar a los dados. Además, me gusta mucho morar por estas calles (de mala fama), viviendo apartado.
2. Si [con este modo de vida] fuese infeliz, yo podría con facilidad ser honrado e incluso hacerme, con una buena reputación, digno de aprecio, pero yo me siento orgulloso de este joder cotroso, y de estas tabernas y de este beber; y, ya que yo más no puedo valer, quiero andar por donde pueda ser (vigorosamente) vicioso.
3. Y, puesto que yo entiendo que no valgo nada, ni tengo porque mirar (esperar) por ninguna otra cosa buena, yo no quiero perder esta jodienda, ni estas putas, ni estas disputas; ni quiero ir a participar en ninguna otra guerra de frontera, perdiendo el vicio [y el vigor] y dándome (grandes) trabajos.
4. Aún yo tenía otras mañas (semejantes) por las cuales yo no puedo ya valer mucho: nunca <os> entro en la casa de juego (tahurería) que no me vea envuelto en algún pleito que, después, me haga padecer gran sufrimiento y me obligue a huir y a resguardarme en el burdel (entre las putas que me protegen).
5. Y entonces, cuando me veo en mi solaz, meriendo enseguida y me voy en buena hora (sigo mi camino).
6. Y dejo allí a las putas hablando bien de mí, y de mis mañas, y de mi (desmedida) capacidad sexual.

En síntesis apriorística, podríamos realizar tres consideraciones iniciales de carácter general que, para cualquier frecuentador y conocedor del trovadorismo, explicarían la resistencia de esta heterodoxa *cantiga* a plegarse a la manía taxonómica burguesa —ya (bien) abominada por Flaubert—, sustentando su diferencia específica y su extrañeza, así como el hecho de que los expertos en taxonomía literaria hayan padecido tanto para clasificarla *comme il faut*:

AD PRIMAM. La acidez cáustica y, a veces, desconcertante (por contradictoria), el famoso “senti-

miento de lo contrario” —con el que Luigi Pirandello alimentó sin cesar su humorismo trágico— y el *savoir-faire* del trovador, al servirse del arte de los contrastes eficaces, hacen de esta *cantiga* una sutil creación, de una emoción denostadora hábilmente buscada y calculada, en la que Martín Soárez supo instalar lo extravagante en las apariencias de lo razonable. Contradicción y contrariedad que parecen favorecer la práctica de la argumentación *in utramque partem*, esto es, en favor de dos tesis opuestas sobre un mismo tema, que, obviamente, no abordaremos aquí.

AD SECUNDUM. Con el tránsito de lo ‘astroso’ a lo ‘desastroso’, jugando con los pares *Venus/venenum* y *Martis/mortis*, podríamos representar la oposición que genera y traspasa toda la discursividad del texto con ‘el veneno venéreo (o de Venus)’ que ata y atrae a Afonso Eanes do Cotón y ‘la muerte marcial (o de Marte)’ que evita.

AD TERTIUM. Desde el ángulo del disimulo —no se debe confundir con la mentira y la simulación, según sutiles distinciones que (pre)ocuparon tanto a San Agustín como a Spinoza o Maquiavelo—, el auto o altero retratista Martín Soárez dibuja las sombras egocéntricas de Afonso Eanes do Cotón con un júbilo manifiesto, construyendo, en el ámbito retórico de la *denigratio* y a veces en el registro de lo abyecto, un discurso portador de una confesión de amor mundano por lo (in)mundo —si me permiten este nuevo juego etimológico entre *mundus* e *immundus*.

En realidad, situada en el espacio intercalar y (des)velado, intersticial y compósito, creado retóricamente por la amalgama de lo ‘alterorretratado’, lo ‘heterorretratado’, lo ‘autorretratado’ y lo ‘retratado’, la antes referida especificidad de esta *cantiga* deriva, también, de su híbrido carácter y de la potencia denigratoria generada por la estrategia retórica del *maldizer apostro* que, orientado desde la rúbrica, lo estructura y le da sentido pleno.

Por esta razón, antes de seguir con esta sinuosa digresión, parece pertinente introducir un paréntesis para precisar los posibles contornos definitorios de

este procedimiento⁵ en el corpus trovadoresco profano gallego-portugués.

Como ya dijimos en otro lugar (Martínez Pereira, *A indócil liberdade*, 138-140), debemos tener en cuenta que, en esta sátira que nos ocupa, el carácter *aposto* y el sentido satírico utilizados por Martín Soárez —y señalados desde la rúbrica explicativa previa—, aunque mudando el procedimiento estratégico, son semejantes a los de la extraordinaria cantiga *D'ũa donzela ensanhada* (B 133 / V 938) de Fernán Rodríguez de Calheiros. Cantar en el que se produce una transferencia para la autoburla que, con base en el recurso retórico de la *interpretatio nominis* y tratando el motivo temático del matrimonio forzado de conveniencia, es enunciada por la propia voz de la persona satirizada: un tal *Fernán Roíz Corpo Delgado*.

Además de la que precede a la cantiga que ahora nos ocupa, hay otra rúbrica en la que, en los *cancioneiros*, se habla de un *maldizer aposto* equivalente, tanto en sentido como en estrategia procedimental. Se trata de la razón que precede a la cantiga *Muito mi praz d'ũa ren* (B 1350 / V 957) de Lopo Lías: *Outrossi fez este cantar de maldizer aposto a ũa dona que era mui meninha e mui fermosa e fogueu ao marido, e a el prazia-lhe*.

En ese complejo texto, la voz poética a quien le place la decisión de su mujer de abandonarlo es, sarcásticamente, la del propio marido; consentidor e incitador, por otra parte, de que Lopo Lías —pues a él también le place— aproveche la situación para beneficio de los dos hombres: el marido que, autosatirizándose, enuncia, y el trovador que, poniéndolo en la voz de aquel, (d)enuncia la peculiar situación.

En consecuencia, en nuestra (relativamente insegura) opinión y a la vista de las dos rúbricas referidas, el adjetivo *aposto* podría indicar así, en la concepción satírica de la poesía gallego-portuguesa, el sentido genérico de 'atribución' de la voz (d)enunciativa y/o

del discurso del *maldizer*, y no, como se vino interpretando —partiendo de la comprensión errónea de la rúbrica de la cantiga de Martín Soárez y no de la equivalente en la de Lopo Lías, restricta, necesaria y exclusivamente—, como transferencia a la voz de la persona que se desea satirizar.⁶

Es como si Martín Soárez, a la manera borgiana de los "Oulipiens", *plagiaire par anticipation*,⁷ pretendiese realizar —por mucho que fuese de otra, distorsionada y distante manera satírica— el rimbaudiano *Je est un autre*, dándole, como un ventrílocuo, la palabra a una primera persona de singular, a un 'yo' —como mencionamos, obsesivamente presente en el texto— del protagonista y su doble que, en el fondo, siendo 'él', parece desaparecer como tal. Es y parece, en efecto, porque sabemos que la sátira, de hecho, no dice jamás 'yo' o 'de sí', dice 'él' o 'de él', olvidando el 'yo' para mejor (mal)decir del doble, de la impostura, proyectando en uno mismo las deficiencias del otro.

Coincidiendo con Rémy de Gourmont en que siempre que se pretende hacer un retrato, se hace una máscara, en el caso de una sátira como esta (más próxima de la de Horacio —por estar centrada en la exhibición cómica de lo ridículo y en el placer de decir (mal)— que de la de Juvenal —centrada en la corrección indignada del vicio y en su moralización y normalización—) el retrato desdobra y despliega intencionalmente el enmascaramiento.

Parafraseando *ad hoc* el último verso del ambiguo octavo soneto inglés de Fernando Pessoa, que hicimos copresidir estas reflexiones, diríamos que, al final, 'el mismo se enmascara para desenmascarse'

⁶ En este último sentido más limitado de "transferência de voz", Graça Videira Lopes define e introduce el *maldizer aposto* entre lo que llama "Variações na invectiva", sin mencionar precisamente el referido texto de Fernán Rodríguez de Calheiros entre los contemplados en este tipo de "variações na forma de dirigir a sátira ao visado" (Lopes, *Cantigas de Escárnio*, 137-160).

⁷ Por servirnos del concepto del que, a la manera de Borges, hablaban los "Oulipiens"; esto es, los integrantes del muy original y enriquecedor movimiento literario-filosófico del "OULIPO" ("OUvroir de Littérature POtentielle").

⁵ Preferimos considerar el *maldizer aposto* procedimiento o estrategia retórica, porque como demostró de manera convincente Elsa Gonçalves ("*Maldizer aposto?*", 527-539) no se trata de una 'categoría genológica' de la sátira trovadoresca gallego-portuguesa.

o que ‘la máscara permanecerá ante el desenmascaramiento’, porque Martín Soárez es a la vez aparente marioneta y real maestro de marionetas.

La actitud de la *persona* satírica escolástica, del sempiterno *vir bonus y/o ingenuus*, se diluye en nuestro texto. Esa actitud de la ‘máscara’ escarnecedora se caracteriza por moverse entre la implicación/identificación y la distancia para con la misma —haciendo que el auditor/lector se aperciba, poco a poco, de que, por detrás del pretense autorretrato, existe una presencia procurada, que se identifica no con el autor o intérprete, sino con el otro, con el denigrado. Resulta sumamente interesante comprobar que se nos induce a la confusión entre quien satiriza o (d)enuncia la sátira (Martín Soárez) y el satirizado (Afonso Eanes do Cotón). La ficción, el engaño, decorre y se edifica de manera paralela con la corporeización de la sombra de ese otro sujeto que se nos va mostrando, en anticonvencional,⁸ denigratorio y ‘falso’ autorretrato, con las ‘amorales’ e incommunes *proprietas, attributa y epitheta* por las que opta (o fingidamente le hacen optar).

Como fácilmente se desprende de la rúbrica explicativa —imprescindible para poder alcanzar la intención y el sentido último de la burla—, el recurso del *maldizer apostu* trae consigo, además, otras cuestiones y otros problemas —que aquí, por razones obvias de espacio y congruencia de la exposición, sólo mencionaremos— relacionados con la importancia de los parámetros de la sociabilidad como materia y de la ejecución/interpretación performativa como instrumento.⁹

⁸ El *De inventione* de Cicerón y el *Ars Poetica* de Horacio son los dos textos que forman la base de la doctrina medieval sobre la descripción de la persona desde un punto de vista físico y moral. Sus reglas son reformuladas de manera restricta (con modelos —ejemplos— que permitan huir a la imaginación y evitar las aportaciones personales) por los tratadistas y seguidas servilmente por la mayor parte de los autores medievales, repitiendo en las descripciones tipo(logía)s uniformes: “Ainsi se constituent des figures conventionnelles d’où sont exclus les traits variés et imprévus de la réalité. La formule empêche la vie de se manifester” (Faral, *Les Arts Poétiques*, 79).

⁹ Sin querer entrar en el terreno movedizo de las identificaciones

Debemos tener presente, en consecuencia, que el receptor primero de la cantiga no es el filólogo ni el lector actual, sino el colectivo que, en su tiempo, la escuchaba y la veía representar. Es evidente, por lo tanto, que, como afirma Américo António Lindeza Diogo (*Leitura e Leituras*, 302), nos movemos en un contexto artístico semi-autonómico en el que, no siendo “o filólogo que a lê [a cantiga], mas um colectivo que a escuta”, la producción es individual, la recepción colectiva *in praesentia* y la sociabilidad materia de los textos satíricos, pues “a pessoa e o mal são plausivelmente do conhecimento comum”.

Es por todo esto que el *maldizer apostu* aparece ante nuestros ojos como un elemento central para el buen entendimiento del texto, promoviendo una realización poética original, en relación al paradigma y a alguno de los modos y los usos escolásticos del retrato y de la sátira gallego-portuguesa.

Es un elemento central,¹⁰ porque complementa las ‘presuposiciones’ de ‘fondo’ y ‘relieve’ (o de ‘fondo’

osadas o de las cuestínculas iconográficas, ni pretender proponer la identificación de la(s) posible(s) figura(s) —auto, altero, hexo y hetero— retratadas en diverso grado en el texto, interrogando directamente a la imagen, sugeriríamos como hipótesis a considerar que la intención última se perfila en sobreimpresión, al modo de, por solo citar dos ejemplos, algún retrato de Rembrandt superpuesto a la imagen de su admirado Rubens, o de alguna pintura de Paula Rego donde se superpone la figura del dictador Salazar a la del Padre Amaro, protagonista de la novela homónima de Eça de Queirós.

¹⁰ Y no es el único caso en la producción de Martín Soárez en el que desde la rúbrica se nos aporta una información fundamental para el buen entendimiento del correspondiente texto. Así, por solo citar dos ejemplos, sucede en la cantiga *Ai Paai Soarez, venho-vos rogar* (B 144) —*Esta cantiga fez Martin Soarez como en maneira de tençon con Paai Soarez, e é d’ escarnbo*— que se reviste de posible tençon fingida, o en el extraordinario escarnio *Pero non fui a Ultramar* (B 143) —*Esta cantiga fez Martin Soarez a un cavaleiro que era chufador que dezia que vinha d’ Outramar*—, donde, a partir de la *aequivocatio* y la *interpretatio nominis* “d’ Outramar / d’outr’ amar” (‘de Ultramar’ / ‘de otro amar’), podemos descubrir el auténtico sentido de la sátira contra el nefasto trovador Soeiro Eanes por su homosexualidad: mientras Soeiro pertinazmente decía y explicaba que había peregrinado a Tierra Santa, estaba realmente siendo *bel furado* (‘bellamente perforado’) por su amante en el lugar de Belfurado en el centro de Portugal (Martínez Pereiro, *A indócil liberdade*, 160-167).

y ‘figura’) que, como dijo Umberto Eco (*Os Limites*, 316), formando “parte da informação dada pelo texto, estão sujeitas a um acordo recíproco por parte do locutor e do ouvinte, e formam uma espécie de *moldura textual*, que determina o ponto de vista a partir do qual se desenvolverá o discurso. Este enquadramento textual constitui o *fundo* do próprio texto, e é diferente das outras informações que representam o *relevo*”.

La *cantiga*, así pues, se constituye en un espécimen original —lo que, convengamos, en sí mismo no es necesariamente una cualidad en literatura—, porque alcanza un notorio grado de diferenciación procedimental y especificidad retórico-constructiva.¹¹

En realidad, se puede afirmar que tendemos a percibir la lírica trovadoresca gallego-portuguesa, por un lado, como una colección de estereotipos bien dispuestos, cubiertos por el envoltorio de lo consabido y, por otro lado, a través de las balizas de algunas *cantigas* que nos han subyugado y permanecen en nuestras memorias. Sin embargo, bastará con retomar el antiguo estatus de la verdad como *adequatio rei et intellectus* para, desde esa perspectiva y por medio de un análisis desprejuiciado, constatar la inadecuación o —si así lo preferimos— la falta de concordancia entre no pocos aspectos de la ‘cosa’ cancioneril y su vulgarizada y asumida intelección.

George Steiner ha mostrado su relativa distancia de los estereotipos al calificarlos de “verdades cansadas”, mas el examen atento de los repetidos discursos mediadores confrontados con la lectura sin prejuicios

¹¹ También es un *unicum* diferenciado, en el interior del corpus profano gallego-portugués, por su estructura rimática singularísima, aliada a la relativamente frecuente combinación de decasílabos graves (vv. 1, 3 y 6) y endecasílabos agudos (vv. 2, 4 y 5) en las *cobras*, mientras que cada *finda* está constituida por un decasílabo grave y un endecasílabo agudo, que, en aplicación de la licencia métrica mal llamada ‘ley de Mussafia’, se armonizan por permitir el habitual cómputo métrico (hasta la última sílaba tónica) para los endecasílabos y un anómalo cómputo gramatical (hasta la última sílaba átona) para los decasílabos graves como también endecasílabos.

de la producción poética recogida en los *cancioneiros*, que aquí pretendemos sólo mencionar, nos obliga a revelarnos contra la ciega adhesión a las flaubertianas *idéés reçues* a este respecto, desvelándonos que, en este ámbito y en no pocas ocasiones, los ‘estereotipos recibidos’ son más bien pobres ‘mentiras cansativas’.

La caracterización escolástica —por taxonómica y por escolar— del conjunto de los autores y escrituras trovadorescas a lo largo del siglo y medio de actividad poética gallego-portuguesa, la concepción de un acto creativo basado en modelos y distante de la obsesiva búsqueda de originalidad, la poética del matiz y el imperativo paradigmático del ejercicio lírico en los diferentes géneros canónicos, junto con la fácil percepción de un máximo de repetición y de un mínimo de variación y la impronta de una asfixiante homogeneidad, siendo en su conjunto ‘verdades cansadas’, en tanto en cuanto tendencias generales, son, también y de manera paradójica, ‘mentiras cansinas’ a poco que centremos nuestra mirada analítica sobre el principio, individualizador y valorativo, de la repetición en diferencia o de la diferencia *tout court*, presente, por ejemplo, en esta *cantiga* que nos ocupa, secundarizando el omnipresente principio de semejanza, clasificador y didáctico.¹²

Es obvio, por otra parte, que a esta paradójica duplicidad tampoco escapan los modos del retrato trovadoresco bajomedieval gallego-portugués. De este modo, privilegiando la subterránea tendencia de la diferencia, analizamos esta composición burlesca de Martín Soárez en la que se presenta una muy peculiar ‘eotopeya’, un autorretrato de ventrílocuo que, incluso en el interior de la mayor variedad modal de las *cantigas* satíricas,¹³ resulta significativa en sí como una

¹² De ahí el previo etiquetaje de ‘escolástica’, no tanto por el objeto de estudio, en el que con razón se habla de escuela trovadoresca, mas en el sentido de la perspectiva escolar con la que este se aborda habitualmente, en la que priman las deformantes aplicaciones del didactismo facilitador y de la simplificación clasificadora.

¹³ Además de por su especificidad e interés, nos ha parecido preferible optar aquí por este específico y heterodoxo texto re-

distintiva y peculiar muestra (hétero)retratística, mas poco representativa de las tendencias presentes de manera visible en este género *d'escarnho e mal dizer*.¹⁴

Por otro lado, que no por otra parte, la *cantiga* epigramática y monoestrófica de Afonso Eanes do Cotón *A min dan preç', e non é desguisado* (B 1616 / V 1149) completa en su aspecto físico el retrato (a) moral, la *figure*, de este poeta, con un —ahora si real y propio— autorretrato consensado en la expresión *mal talhado* —‘malhecho’ y/o ‘malformado’— que, en realidad, tiene como objetivo último denigrar al *mouro* Joan Fernandes y, en especial, a su colega, aún *peor talhado*, Pero da Ponte:¹⁵

A min dan preç', e non é desguisado,
dos mal talhados, e non erran i;
Joan Fernandes, o mour', outrossi
nos mal talhados o vejo contado;

tratístico, aunque no dudemos de que sería verdaderamente más representativo de las tendencias de la escuela poética —bien es cierto que sólo de los resultados de la aplicación del principio de semejanza— seleccionar cualquier retrato presente en las *cantigas de amor*, en el que ya no se necesita explicar lo evidente de la superioridad física y moral de la *senhor*, solamente recordada y/o evocada por medio de repetidas fórmulas retórico-lexicales de repertorio y dada por asentada y consensual antes de iniciarse el canto amoroso —donde, evidentemente, el cantor-enamorado somete a un proceso de abstracción generalizadora el conjunto de tópicos de la clásica y retórica *descriptio puellae*—. Incluso habría sido más ejemplar abordar uno de los pretensos (auto) retratos de mujer de la amorosa y feminizante *cantiga de amigo*, sólo un algo —muy poco— menos estereotipados y lexicalizados que los dibujados por la voz poética masculina.

¹⁴ Salvo en aquello que, en la *cantiga* del trovador de Riba de Lima, tiene que ver con el antirretrato cortés como una de las líneas maestras con presencia constante en el *escarnho e mal dizer* medieval gallego-portugués (Rodríguez, “A mulher”, 43-67).

¹⁵ Aún cabría ponderar otras aviesas intenciones satíricas —que, *mutatis mutandis*, también afectarían a Afonso Eanes do Cotón—, si admitimos la propuesta ‘sobreinterpretativa’ de Américo Diogo (*Leitura e Leituras*, 44): “Proponho a possibilidade de que *ser mal talhado* tenha a ver não somente com o desgracioso corporal, mas ainda com o sentido ético sugerido em ‘ter a vinha talhada’, ou mesmo em *ser cortado só o manto* — e assim, quando Cotom menciona Fernandez entre os *mal talhados* pode tê-lo feito com dupla intenção”.

e, pero mal talhados somos [n]ós,
s' homen visse Pero da Ponte en cós,
semelhar-lh'ia moi peor talhado.

Aprovechando la libertad que los usos y tratadistas medievales daban para el retrato moral e incumpliendo en sintéticos moldes gallego-portugueses el retrato físico —en el sentido en el que, *in media res*, ya se parte de lo consabido—, completaría así, *grosso modo*, “un portrait complet” que, como afirmara Edmon Faral, “comprend deux parties et traite successivement du physique et du moral. Pour la description du moral, la règle est assez lâche et d'ailleurs c'est un point qui est souvent négligé. La description du physique obéit à des lois strictes” (Faral, *Les arts poétiques*, 80).

Mas, continuaremos, en consecuencia, con el análisis del sulfuroso texto del trovador miñoto, más editado que meditado *cum granu salis*, que, enunciando un supuesto autorretrato palinódico, denuncia, por medio de un goliardesco ‘alterorretrato’, al trovador Afonso Eanes do Cotón, así como procuraremos hacer patentes los *arrière-plans* y los dos *modes d'emploi* de lectura y de reflexión que promueve, tanto desde el contexto como a partir del co-texto.

Queremos ‘mostrar’ la encubierta evidencia de la verdad efectiva y efectista de la *cantiga* que, entre el saber disimulado y la ignorancia simulada en los que la ironía funciona, reposa en tres falsedades intencionales: el falso autorretrato con transferencia *aposta* de la imagen distorsionada del otro satirizado (ventriloquia), la falsa palinodia (pseudoconfesión) y la falsa simplicidad (significado por vía irónica).

En fin, en este texto poético de apariencia simple, mas extraordinariamente elaborada, concebida para ‘relectores’ más que para lectores, tanto por los textos fantasmas a los que remite y con los que dialoga como por los sentidos complementarios con los que juega, ‘nada’ es dejado al azar. De esta manera, se puede afirmar que la acumulación denigratoria que este alterorretrato desarrolla no es la vana descripción

aséptica y dudosa que quiere aparentar, sino la habilidosa y compleja construcción retórica del objeto poético sulfuroso en el que gradualmente se convierte en nuestra mente. Y esto porque, sometido a la indagación de su significar, esta *cantiga* sagaz y cáustica está obligada a explicarse, desplegando sus amalgamados pliegues —desde el sentido de su origen etimológico en *ex plicare*— en sus auténticas —por completas y (des)veladas— intenciones.

Intentémoslo, pues.

Martín Soárez pretende evidenciar efectivamente —es decir, en realidad y con efectividad— ‘todo’ lo negativo que se puede decir sobre su colega, el cantor gallego de Negreira Afonso Eanes do Cotón. Y, además, acude a la reiterada enumeración de significativos y repetidos trazos de pormenor en la búsqueda de una originalidad y verdad que, como decía Stendhal, no existe más que en los detalles —*il n’y a d’originalité et de vérité que dans les détails*.¹⁶

Por un lado, es así como, en aparente —y frustrada— autoconfesión palinódica, el yo poético-narrativo describe, y el yo autorial (d)enuncia en las tres primeras *cobras* de manera explícita ‘sus’ *manhas* (de *putanheir’ aficado*, de jugador, del *foder astroso*, de las *tavernas* y del *bever*), completando la valorativa enumeración, en la cuarta *cobra*, con las *outras manhas* (de ‘camorrista’ —*preiteador*— pertinaz en la *tafularia* y de buscar *guarir na putaria*). Bien es cierto que esta palinodia deviene progresivamente simulacro y reconocimiento de una *mauvaise réputation* muy ‘brassensiana’, por medio de confesiones sugeridas *mezza voce*, pero no es menos cierto que también se nos aparece como una reflexión *pro domo* y, al mismo tiempo, un diálogo entre el poeta satirizador y el hombre(-poeta) satirizado, y, como veremos, entre el poema y la canonicidad del género de amor.

Por otro lado, es así como, también en ese mismo

¹⁶ Se debe reparar en que estos caracterizadores trazos de pormenor devienen una especie de caricatura (para)goliardesca, menos deformante de lo que ‘exagerante’ —en el sentido del italiano *caricar* que remite para la ‘sobrecarga’ y el ‘refuerzo’.

marco discursivo, el yo poético-narrativo manifiesta y el yo autorial introduce, de un modo implícito a lo largo de toda la composición, ‘su’ rechazo a arrepentirse y cambiar de vida, transfiriendo la (ir)responsabilidad de ‘sus’ opciones. Es ahí donde se introduce la más que subterránea irreverencia: *Nostro senhor* es quien le dio unas *manhas* por las que el anda *coitado*, y —debemos deducir que, contra su libre voluntad—, en consecuencia, también Dios es el responsable último de sus opciones vitales —en paralelo con las *cantigas de amor* que en otro lugar (Martínez Pereiro, “A deriva heterodoxa”, 39-62) conceptualizamos como irreverente y blasfematoriamente heterodoxas—. Dios es, en lógica consecuencia, el culpable —diríamos que también el único— tanto de que él *se pague* del juego, de que tenga *gran sabor* de *morar* donde no debería¹⁷ y de no querer perder el *viço*, como, de manera complementaria, de ‘su’ incapacidad para *seer honrado* o para andar por *outras fronteiras* donde perdiese el vicio:¹⁸ *quero-m’ andar per u seja viçoso / vs/ non quer’ ir per outras fronteiras andar / perdend’ o viç’ e dando-mi trabalho*.

Como telón de fondo significativo, no explicitado por subentendido, mas evocado a través de harmónicos, acuarelados y sugeridos sin énfasis, mencionaríamos de entre los *arrière-plans* solamente dos a título de posibles y pertinentes ejemplos.

En primer lugar, de los dos *modes d’emploi*, de lectura y reflexión que promueve la disposición retórica

¹⁷ Cuando nos confiesa que tiene *gran sabor de morar / per estas ruas, vivend’ apartado* —expresión que remite en nuestra mente al ‘Francisco solitario’ (derivado del Petrarca de *De vita solitaria*) del *Boosco Deleitoso*—, debemos entender que se está refiriendo a calles de prostitución, dada la proximidad del reconocimiento de su gusto por las putas y el valor del deíctico con referente implícito equivalente a un peyorativo ‘tales’, además de otras ‘confesiones’ posteriores y del contexto general de la *cantiga*.

¹⁸ Como fácilmente se percibe, transferencia de culpa y responsabilidad equivalente, aunque con otros objetivos, a la antes referida ‘deriva heterodoxa’ que, discurriendo desde lo irreverente hasta lo sacrilego, culpabiliza a Dios de los sufrimientos del enamorado en el género de la *cantiga de amor*.

del discurso satírico, se deriva el parcial carácter de *contrafactum*, de ‘contratexto’, que la cantiga adquiere a respecto de una *coita* —con un algo de sadomasoquismo, si nos permiten el exagerado anacronismo— derivada del amor ideal de la abstracta cantiga de amor. De hecho, debemos reparar en que Soárez se sirve, con clara intención, de un recurso retórico del repertorio escolástico que atraviesa la sátira gallego-portuguesa: el *incipit* del texto crea una expectativa de género, un horizonte de sentido y de espera equivalentes a los de una canónica canción de amor —téngase presente, además, la coincidencia de este *incipit*, *Nostro Senhor com'eu ando coitado*, con el de la composición amorosa, también de Martín Soárez, *Nostro Senhor, como jaço coitado* (A 44 / B 155). De esta manera, se genera intencionalmente un distorsionado y equívoco horizonte de espera y de sentido amorosos, creando un *time lag*, un ‘principio de efecto retardado’, que, con su inmediata negación y frustración, intensifica el poder satírico, al mismo tiempo que introduce el tono humorístico y la consiguiente significación irónica.

En segundo lugar, en el ámbito socializado en el que en origen es recibido, el discurso satírico también obliga a percibir —*ça va de soi*, nos atreveríamos a decir— la coincidencia entre la imagen goliardesca —coincidente con los sempiternos parámetros fijados por la tradición mediolatina— y anticortés transmitida de las opciones vitales de Cotón y la que se deriva de su propia escritura satírica.

Pero no es menos cierto que, en los motivos temáticos denigratorios como el del juego, la bebida, la pelea, etc. —que, corporizados con un leve desenvolvimiento psicológico tenebroso, lo estructuran—, también nos sentimos predispuestos a constatar su coincidencia con los utilizados en el conjunto de las sátiras literario-sociales gallego-portuguesas, para ‘rebajar’ a los juglares y escuderos de baja extracción social en sus intentos de ascensión literaria (y social), en su pertinaz intención de ejercer como —y, por lo tanto, ser— trovadores. En este sentido, sirva como aleatoria muestra significativa la simple remisión a la conocida *Declara-*

tio de Guiraut Riquier a Alfonso X o el recordatorio de la tenzón entre el trovador João Soárez Coelho y el juglar Picandón *Vedes, Picandon, são maravilhado* (V 1021): *Picandon, por vós vos muito loardes, / non vo-lo cataran por cortesia, / nen por entrardes na tafularia, / nen por beberdes, nen por pelejardes* (vv. 15-18).

Pues bien, unos —los del cancionero soareziano— y otros —los del conjunto del corpus lírico gallego-portugués— harmónicos no son producto del azar, dado que, intencionalmente y no por casualidad, necesariamente nos reenvían a las acusaciones de (otros) trovadores a Afonso Eanes de Cotón sobre su manera y capacidad de trovar siendo un *escudeiro*.

Ya para finalizar, admitamos que nos daríamos por satisfechos si, poco a poco, con reflexiones particulares y heteróclitas como esta fuésemos contribuyendo a borrar aquella tendencia académica del pasado —tal vez aún presente, en parte— cuando la historia y el juicio de valor aplicado a la poesía trovadoresca gallego-portuguesa medieval se asentaban prioritariamente, como ya dijimos, en presupuestos estereotipados, o, si así lo preferimos, en una esforzada tentativa de (involuntaria) ocultación de los innegables talentos creativos individuales en los parámetros escolásticos y colectivos.

En fin, espero que me disculpen tanto la síntesis como la ‘deplorable manía del análisis’ de esta disertación que me llevan a que, con Flaubert, “je doute de tout, et même de mon doute”. También espero que compartan conmigo que, a pesar de la brevedad y de la amalgama expositiva, tras el somero análisis de esta *cantiga d' escarnho e mal dizer*, edificada de manera dialéctica con “l'esprit de géométrie” y con “l'esprit de finesse”, se hace evidente la valía original de su autor;¹⁹ evidencia que ayuda a entender por qué el hábil rétor

¹⁹ Quien, aplicando *ad hoc* y de manera un algo anacrónica lo que recientemente indicaba el heterodoxo ensayista mexicano Hugo Hiriart, podría ser considerado literariamente como uno de los maestros “coronadores”, dado que, cumpliendo con la “demanda de arriesgue y originalidad”, asumió ya hace casi ocho siglos, que “el artista tiene que singularizarse, pero dentro del lenguaje de su tiempo, no en el limbo del anacronismo conservador” (Hiriart, *El arte de perdurar*, 97 y 93).

y excelente poeta *raiano* —esto es del territorio fronterizo gallego-portugués— fue considerado el mejor trovador por sus coetáneos y coterráneos, en la segunda parte de la rúbrica antes referida sobre el escarnio como tenzón *Ai Paai Soarez, venho-vos rogar* (B 144): *Este Martin Soarez foi de Riba de Limia en Portugal, e trobou melhor ca todo-os que trobaron, e ali foi julgado antr' os outros trobadores.*

BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS FREIXEDO, XOSÉ BIEITO (ed.), *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 2003 [Col. Clásicos, 1].
- BERTOLUCCI PIZZORRUSO, VALERIA, *As poesías de Martin Soares*, trad. de Ernesto González Seoane, Vigo: Galaxia, 1992 [Col. Xogares & Trobadores, 1ª ed., 1963].
- Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti). Cod. 10991. 1. Reprodução Facsimilada*, Lisboa: Biblioteca Nacional-Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803). Reprodução Facsimilada*, Lisboa: Centro de Estudos Filológicos-Instituto de Alta Cultura, 1973.
- DIOGO, AMÉRICO ANTÓNIO LINDEZA, *Leitura e Leituras do Escarnh' e Mal Dizer*, s/l.: Irmandades da Fala da Galiza e de Portugal, 1998.
- ECO, UMBERTO, *Os Limites da Interpretação*, trad. de José Colaço Barreiro, Lisboa: Difel, 1994 [1ª ed., 1990].
- FARAL, EDMON, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle (Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge)*, Genève-Paris: Slatkine, 1982 [Réimpression de l'édition de Paris (Champion), 1924].
- FERREIRO, MANUEL, CARLOS PAULO MARTÍNEZ PEREIRO, y LAURA TATO FONTAÍÑA (eds.), *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval / Guidelines for the edition of medieval galician-portuguese troubadour poetry*, A Coruña: Servizo de Publicacións da Universidade da Coruña, 2007 [Col. 'Manuais', 27], en www.udc.es/publicaciones/ga/libreriaDixital.htm
- GONÇALVES, ELSA, “*Maldizer aposto? Acerca de uma inexistente categoria genológica da sátira medieval galego-portuguesa*”, *Cultura Neolatina*, 64:3-4, 2004, 527-539.
- HIRIART, HUGO, *El arte de perdurar*, Oaxaca de Juárez: Almadía, 2010 [Col. Estuario].
- LOPES, GRAÇA VIDEIRA (ed.), *Cantigas de Escárnio e Maldizer dos Trovadores e Jograís Galego-Portugueses*, Lisboa: Estampa, 2002 [Col. Obras Clássicas da Literatura Portuguesa, 143].
- MARTÍNEZ PEREIRO, CARLOS PAULO, “A deriva heterodoxa (Das cantigas de amor aos sirventeses contra Deus)”, *A Nosa Terra / A Nosa Cultura (Polo Reino de Galiza)*, 18, 1998, 39-62, en vello.vieiros.com/galego.org/linguadascantigas/relatorios/cpaulo.html
- MARTÍNEZ PEREIRO, CARLOS PAULO, *A indócil liberdade de nomear (Por volta da interpretatio nominis na literatura trovadoresca)*, A Coruña: Edicións Espiral Maior, 1999 [Col. Ensaio, 17].
- RODRIGUES LAPA, MANUEL, *Cantigas de Escarnho e de Mal Dizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, 2ª ed. (revista e acrescentada), Vigo: Galaxia, 1970.
- RODRÍGUEZ, JOSÉ LUÍS, “A mulher nos cancioneros. Notas para um anti-retrato descortês”, en *Actas do Simpósio Internacional Muller e Cultura. Compostela, 27-29 de Fevereiro de 1992*, Aurora Marco (coord.), Santiago de Compostela: Departamento de Didáctica da Lingua e a Literatura-Universidade de Santiago de Compostela, 1993, 43-67.