

## MARÍA BALTEIRA, SEÑORA DO TEMPO PASADO

Teresa López  
*Universidade da Coruña*

María Balteira, destinataria dun importante número de cantigas trobadorescas galego-portuguesas, é a personaxe que máis veces foi convocada a abandonar a 'selva encantada' dos cancioneros para se deixar frecuentar por novos poetas. A celebridade da Balteira traspasa os séculos e a fascinación que exerce sobre os nosos (e as nosas) contemporáneos (e contemporáneas) non é menor que a atención que concitou entre os seus coetáneos. Unha 'infame celebridade' –por tomarlle emprestada a expresión a Dona Carolina Michaëlis– que se sustenta nas reiteradas referencias trobadorescas aos maos costumes e ás más artes de María Pérez, Balteira ou María Balteira. É precisamente na reiteración do seu nome e nos trazos singulares que o cancionero escarniño medieval nos proporciona acerca dela onde debemos procurar as razóns do interese que a súa figura veu despertando desde a descuberta dos cancioneros no século pasado. A Balteira é non só a figura feminina máis veces citada en todo o cancionero medieval senón tamén (e talvez por iso), a máis concreta: nesta concreción que nunca chega a converterse en familiar proximidade está o elemento fundamental para entendermos a atención que lle foi prestada e o fascinio que levantou entre eruditos e poetas desde hai máis dun século. Nas páxinas a seguir ocuparémonos preferentemente dos segundos.

O retrato da Balteira que pacientemente podemos compor a partir do cancionero de escarnio é tan desfavorecedor como suxectivo, tan irregular como fragmentario, tan oblicuo como escuro, tan convencionalmente vivaz como anticortés. O conxunto de cantigas dedicado á Balteira –que o mestre Manuel Rodrigues Lapa reductoramente deu en chamar, no seu estudio dos núcleos temáticos do cancionero de burlas, “a cruzada da Balteira” (Lapa 1981: 191-194)– está composto, cando menos, por catorce cantigas. Este é o número que resulta de considerarmos os textos compostos en escarnio de María Pérez, de María Balteira ou da Balteira –de acreditarmos na identificación, amplamente aceptada, dos tres nomes cunha única personaxe histórica. Afonso X (en dúas cantigas), Fernan Velho, Joan Baveca, Pedro Amigo, –tamén en dúas cantigas–, Pero Garcia de Ambroa, noutras dúas, Pero Garcia Bungalés, Vasco Perez Pardal –nunha cantiga e máis nunha tensión con Pedro Amigo–, Joan Vasquiz de Talaveira, Pero da Ponte e Pero Mafaldo<sup>1</sup> foron os cantores críticos da soldadeira medieval.

O número de cantares dirixidos á Balteira podería aínda ampliarse de aceptarmos a hipótese de ser ela a destinataria do escarnio de amor “Se eu no mundo fiz algun cantar” (B 1599/V 1131) de Pero Garcia de Ambroa, o cal elevaría o número a quince cantigas, que son as que Graça Videira Lopes considera (Lopes 1994: 223). Ou, de concordarmos coa identificación que fai Menéndez Pidal entre a María referida nas outras cantigas de escarnio de Joan Vasquiz de Talaveira e a Balteira (Menéndez Pidal 1991: 233), sumaríamos aínda máis tres cantigas<sup>2</sup>. Nun mesmo plano hipotético debemos sinalar como diferentes autores apuntaron aínda a posibilidade de estaren relacionadas coa mesma soldadeira outros textos:

<sup>1</sup> Nas cantigas, respectivamente, “Maria Perez vi muit’assanhada” (B 458); “Joan Rodriguiz foi osmar a Balteira” (B 481/V 64); “Maria Perez se maenfestou” (B 1504); “Par Deus, amigos, gran torto tomei” (B 1460/V 1070); “Maria Balteira, que se queria” (B 1663/V 1197); “Pero Ordonhez, torp’e desembrado” (V 1203); “Os beesteiros d’aquesta fronteira” (B 1574); “O que Balteira ora quer vingar” (B 1597/V 1129); “Maria Balteira, por que jogades” (B 1374/V 982); “De qual engano prendemos” (B 1506); “–Pedr’Amigo, quero de vós saber” (B 1509); “O que veer quiser, aí, cavaleiro” (B 1546); “Maria Perez, a nossa cruzada” (B 1642/V 1176); “Maria Perez, and’eu mui coitado” (B 1513). Citamos por Lapa (1995).

<sup>2</sup> Na secuencia das razóns utilizadas por Pidal –que apunta a relación entre o “Leve”, que coída un “sobrenombre, no real sino humorístico” e o “María Pérez, leve algun dinheiro” da cantiga de Joan Vasquiz que si se inclúe no ciclo da Balteira (B 1546)– parece evidente que “leve”, alén de funcionar como alcume, é o eixo arredor do que xiran xogos de palabras que se serven dos seus diferentes valores semánticos e morfolóxicos. De aceptarse, a pesar do común do nome, que María Leve é tamén a Balteira, habería máis tres cantigas que acrecentar ao ciclo, nas cales, por outra parte, as burlas sobre a soldadeira repiten –agás no caso das acusacións de lesbianismo– as de outras cantigas inequivocamente dirixidas a ela. Martínez Salazar pensa que as cantigas con “el sucio seudónimo Marinha Mejouchi y tal vez con algún otro” (1898: 204) tamén se refiren á célebre soldadeira.

por exemplo, unha cantiga de Alfonso X (a B 364) que carece do primeiro verso –no cal supostamente aparecería o seu nome–, outra de Pedro Amigo, “Pero d’Ambroa, tal senhor avedes” (B 1662/V 1196)<sup>3</sup>, outra de Joan Airas de Santiago, “Pero Garcia me disse” (B 1461/ V 1071) (Rodríguez 1980).

De quereremos continuar o xogo de hipóteses poderíamos entrar a considerar unha hipótese que xa apuntara Carolina Michaëlis: que a famosa soldadeira fose destinataria –agora co nome encoberto, conforme o código cortés– de cantigas de amor, compostas mesmo por aqueles mesmos que tanto a escarneceran (Michaëlis 1990: II, 540). Este é tamén o parecer de Graça Videira Lopes, quen sustenta a súa opinión de que as soldadeiras “nomeadamente as da categoría de Maria Balteira, não servissem só de inspiração a cantares satíricos, mas também a muitos dos cantares de amor ou de amigo, sobretudo dos segreiros e dos jograis” (Lopes 1994: 228) nas afirmacións contidas no escarnio de amor, que pensa indirectamente dirixido á Balteira, “Se eu no mundo fiz algum cantar” de Pero Garcia de Ambroa (B 1599/V 1131).

Mais, alén de posibilidades certamente difíciles de confirmar, ¿que retrato nos deixaron estas cantigas de María Pérez, a Balteira? Ausencia de trazos físicos –fóra das alusións á vellez–, capacidades sorprendentes, como a de excomungar e absolver –obviamente entendidas en chave burlesca a pesar de que o seu sentido se nos apareza escuro–, pecadora impenitente tardiamente arrepenida (arrepentimento de que descren os seus cantores), que se quere redimir a través da confesión ou peregrinando aos Santos Lugares, crente en agoiros, blasfema e impiadosa, equívoca xogadora e tiradora á besta, intereseira, falta de palabra –especialmente en asuntos amorosos–, sexualmente promiscua, desmesurada. En suma, paradigma, onde os houber, de anti-retrato descortés (Rodríguez 1993).

Da lectura e da interpretación –non sempre coincidente– deste conxunto de cantigas parte a imaxe actual da Balteira que a erudición e a investigación cancioneril foi construíndo ao longo do último século, prestando atención preferente a algunhas cantigas, entendéndoas nun sentido literal, enchendo as indeterminacións dos textos con supostos non por suxestivos máis probábeis ou reléndoo e completándoos á luz dos datos extraídos de documentos que, con maior ou menor acerto, se relacionaron con María Pérez, a Balteira.

---

<sup>3</sup> Carlos Alvar critica estes supostos –de Michaëlis e Lapa no primeiro caso, de Álvarez Blázquez no segundo– e tamén discute a relación coa Balteira do escarnio de amor logo aceptada por Graça Videira Lopes. No mesmo artigo inventaría os textos relacionados coa Balteira, relación na que figuran trece textos e da que exclúe, inexplicabelmente, “Maria Perez vi muit’assanhada” (B 458) de Alfonso X (Alvar 1985).

Andrés Martínez Salazar, no primeiro traballo sobre a soldadeira medieval, editou un documento outorgado por unha María Pérez –que el identifica coa Balteira– en favor do mosteiro de Sobrado<sup>4</sup>. Para realizar esta identificación le o documento en relación co *corpus* cancioneril referido a María Pérez, a Balteira (catorce cantigas que coinciden en parte coas que incluimos no ciclo<sup>5</sup>) e interpreta este –especialmente os textos da ‘cruzada’– en función do contido do documento. Así, a lectura dos textos en chave histórica cobra –máis unha vez no cancionero de burlas– un lugar preeminente, só que neste caso serve para dotar a Balteira dunha (mínima) biografía<sup>6</sup> –amantes incluídos–, tan real e tan ficticia como a personaxe que recrean os textos cancionerís. Desta forma, resaltan os contrastes entre a imaxe piadosa que Martínez Salazar deduce do documento que edita e a muller descrida e pecadora que nos deseñan os trovadores. O retrato da Balteira como unha muller fermosa, valente, de celebridade alén fronteiras, “hermosa liviana”, tan maltratada pola posteridade como polos seus contemporáneos (Martínez Salazar 1898: 216) está xa nas páxinas que o erudito astorgano dedicou a esta ‘galega célebre no século XIII’.

Mais o responsábel da síntese entre estes elementos –e a incorporación dalgún outro– para converter a María Pérez, María Balteira, nunha personaxe de perfís case novelescos é Ramón Menéndez Pidal. A súa (re)construción biográfica bebe en fontes poéticas e documentais e adobíase con pingas de lenda ata a transformar en espía ao servizo de Afonso X, Mata-Hari do século XIII, e facer dela prototipo da muller pecadora que se arrepiñe cando ve próximo o final da súa vida licenciosa.

La popularidad de la Balteira fue inmensa [...] ¡Cuántos andarían en la corte de Alfonso X, como el trovador Pero Mafaldo, que se lamenta “muy coitado” por amores de María Pérez! [...]

Sintiéndose envejecer, la antigua peregrina a Tierra Santa menudea sus prácticas piadosas. Los trovadores la ven arrodillada junto al confesonario, quizá ya retirada a Santiago de Galicia, sin saber arrepentirse de otro pecado sino diciendo: “¡São vella, ay capelam!”<sup>7</sup> (Menéndez Pidal 1979: 232-233)

<sup>4</sup> Igualmente quíxose ver na Balteira a María Pérez que habitaba unhas casas que Pedro Amigo doa á catedral de Salamanca en 1289 (Alvar 1985: 12).

<sup>5</sup> Prescinde das cantigas de Afonso X (B 458), Joan Vasquiz de Talaveira (B 1546) e Pero Mafaldo (B 1513) e considera no ciclo referido á Balteira a B 1662/V 1196 e a V 1199 (por erro tipográfico é a V 1119 a cantiga mencionada), ambas de Pedr’Amigo de Sevilla, e a V 1599/V 1131 de Pero d’Ambroa.

<sup>6</sup> Por outra parte, amplamente aceptada polos estudiosos e estudiosas posteriores, de Michaëlis a Videira Lopes.

<sup>7</sup> Este é o refrán dunha das cantigas de Joan Vasquiz de Talaveira dedicadas a María Leve –“María Leve, u se maenfestava” (B 1548).

Un retrato feminino que suma o gusto romántico polas vidas extremadas e a fascinación finisecular pola *femme fatale* símbolo da sedución. Cando Luís Seoane escriba unhas páxinas sobre a Balteira para a súa emisión radiofónica 'Galicia Emigrante', "Son vella, ai, capellán", retomará estes elementos e porá en paralelo a soldadeira con outro dos grandes mitos da sedución feminina (galega), de beleza lendaria e amores múltiples, Carolina Otero, representantes ambas da "galante amatoria do espírito galego" (Seoane 1973: 19).

Nesta secuencia temos que situar as elaboracións poéticas que, como retrato sempre admirado ou so a forma da homenaxe, os poetas galegos contemporáneos fixeron da Balteira. Alén da verdade histórica e da exacta interpretación do texto das cantigas, María Balteira é hoxe para nós tamén a Balteira que eles pintaron, cos trazos da súa imaxinación ou sobre-escribindo o texto medieval. Fose como fose a María Pérez real, existe unha outra, a María Balteira poética, a que crearon os trovadores medievais e a que (re)crearon os poetas contemporáneos. De ollares masculinos e verdades poéticas imos tratar<sup>8</sup>, de cinco poetas para cinco retratos: Lorenzo Varela, Dictinio del Castillo Elejabeytia, Xosé M<sup>a</sup> Álvarez Blázquez, Manuel María e Darío Xohán Cabana.

### "María Balteira" de Lorenzo Varela

O poema de Lorenzo Varela xorde vinculado a un traballo plástico de Luís Seoane, o álbum *María Pita e tres retratos medievais*. Os retratos darán orixe a outros tantos poemas, publicados no ano 1944 co título *Catro poemas pra catro grabados*. A pesar de partir dun retrato pictórico, o poema de Lorenzo Varela non é unha descrición física senón que se trata dunha evocación que asenta nunha sabia utilización da temporalidade verbal para lograr un efecto, a un tempo, de proximidade e distanciamento a respecto da personaxe. A plasticidade, dinámica, non estática, descansa na eficacia da repetición dun elemento, a "saia", metáfora e sinécdoque, tan clara como elegantemente elusiva, da figura feminina.

A saia presenta a soldadeira na súa condición de bailarina, incidindo así na actividade profesional da Balteira, dimensión ausente no cancionero de burlas –neste caso como no das outras soldadeiras escarnecidas nel (Lopes 1994: 222). A través da repetición é o motivo que estrutura todo o poema e desde os versos finais irradia sobre o conxunto enriquecéndoo no nivel semántico.

---

<sup>8</sup> Prescindimos agora doutras elaboracións literarias sobre a Balteira: aquelas que non sexan do xénero poético ou que, sendo, teñan autoría feminina.

"María Balteira" (Varela 1979: 147-148) constrúese sobre a identificación "María Balteira" = "túa saia leda", sustentada incluso no idéntico número de sílabas que compoñen ambos os sintagmas. Este número, seis, será base da estruturación métrica do poema, composto por versos hexasílabos (doce) e dodecasílabos (vintenove). Mais os dodecasílabos sono só aparentemente pois todos eles están conformados por hemistiquios hexasílabos perfectos<sup>9</sup>. Versos e hemistiquios son tamén maioritariamente graves: hai tan só seis versos agudos, concentrados no final do poema.

A singularidade métrico-rítmica dos versos finais débese pór en relación coa función que desempeñan: actúan a modo de *fiinda*, como encerramento conclusivo do poema. Neste sentido, son tamén o núcleo semántico da composición, que ilumina retrospectivamente todo o conxunto. Nel recóllense os elementos estruturantes da composición e o motivo temático orixe e xustificación do poema: o loor.

O motivo da *laudatio* enúnciase xa no primeiro verso, no cal o falante poético fai explícita a vontade que o move a compor o poema: a intención de loar a 'saia leda', metáfora da figura feminina a quen vai dirixido o poema. Aparentemente estamos nun espacio próximo ao do cancionero amoroso medieval: o poeta diríxese a unha muller para a loar.

Loubar eu loubara, María Balteira,  
túa saia leda

A estrutura apelativa fíxase no primeiro verso así como a intenciónalidade laudatoria, que non porque se anuncie vai cumprirse. Neste sentido, a metade inicial do poema –os vintecinco primeiros versos– funcionan a modo de 'prótase' da segunda parte, 'apódose' que vai descubrir as razóns que impiden a *laudatio* efectiva. Mesmo así, na primeira parte do poema dosífanse elementos que si teñen finalidade laudatoria: remárcase a admiración masculina que esperta a "saia leda" ("facía que aqueles barbudos sorriran", "tan leda que tola á xente deixabas"), aténdese aos pormenores físicos que nos presenten a Balteira no transo do baile:

co lume nos ollos i o aire nos pés,  
je nas maos a lúa a facer lilailas,  
lixerías gaivotas, ladroas amadas!

Simultaneamente vai incorporándose ao retrato algunha das características que no cancionero de burlas lle son atribuídas á Balteira –o gosto polo xogo, o mal perder, o interese polo diñeiro– mais agora sen

<sup>9</sup> Cunha única excepción: o verso 18, composto por heptasílabo e pentasílabo. En tan só dous casos (versos 15 e 33) o primeiro hemistiquio é un hexasílabo agudo.

finalidade denigratoria ou satírica. O retrato descortés que os trovadores medievais nos deixaran da soldadeira baléirase de connotacións negativas e prescinde de sentidos ocultos (e obscenizantes).

Na parte final, a voz poética vai revelar as razóns da súa 'resistencia' a facer loanza de María Balteira: o temor perante a reacción de tanto amante desdeñado e a lealdade ao 'código xenérico' –a cantiga de escarnio– que os seus colegas de profesión escolleran para cantar a soldadeira. “¡Ley de xograría me chama a silencio!”, exclama, no que semella alusión irónica ao silencio que, no código cortés, o poeta estaba obrigado a manter para gardar en segredo o nome da súa *senhor* amada. Agora o poeta vese na obriga non de manter secreto o nome da dama a quen dirixiría o seu loor mais impedido de facelo: non pode contradicir a *laudatio* a negativo que os trovadores fixeran da Balteira no cancionero medieval<sup>10</sup>. Nesta altura o falante poético colócase no primeiro plano da composición, desvela a súa identidade e ponse á par da Balteira, insistindo na apelación directa –propia da cantiga de amor mais de menor frecuencia no cancionero de burlas: tan só dúas das cantigas que teñen como obxecto a Balteira se presentan baixo a forma de apelación á soldadeira.

No final do poema o tópico da *laudatio* resólvese en paradoxo, con coherencia absoluta coa formulación e o desenvolvemento previos: voz que é silencio, afirmación que é negación, loar que é non loar (ou ao contrario). Os versos finais responden á perfección ao xogo ambivalente establecido arredor do loor, anunciado e negado, e volven situar a “saia leda” como o seu obxecto. Os atributos que lle son asignados son ambivalentes e contradictorios e de forma dúplice e deliberadamente ambigua poden tanto modificar o substantivo (“saia”) como o verbo (“loubarán”):

Túa saia leda  
que non loubarán:  
con frior de seda  
e quentor de lán.

As connotacións asociadas a cada un dos tecidos reforzan esa imaxe dupla da Balteira, próxima e distante a un tempo, doméstica e inalcanzábel.

<sup>10</sup> Lorenzo Varela retoma elementos de diferentes cantigas na súa caracterización de María Balteira. A maior parte encóntranse en “Os beesteiros d’aquesta fronteira” (B 1574) de Pero Garcia de Ambroa (as referencias ao viño, boa tiradora e gañadora na competición), “Maria Perez se maenfestou” (B 1504) de Fernan Velho (a mención ao demo), “Maria Balteira, por que jogades” de Pero Garcia Buralés (B 1374/V 982) (o xogo de dados, motivo principal do retrato de Seoane). A referencia aos mouros encóntrase en “O que Balteira ora quer vingar” (B 1597/V 1129) de Pero Garcia d’Ambroa e á fronteira tamén en “Par Deus, amigos, gran torto tomei” de Joan Baveca (B 1460/V 1070) e “Pero Ordonhez, torp’e desembrado” (V 1203) de Pedro Amigo.

O retrato que Lorenzo Varela fai de María Balteira é o dunha fascinación cautelosa e distante, seducido pola sedución que a famosa soldadeira exercera no seu tempo. Neste sentido é revelador contrastar a imaxe de María Balteira coa da outra figura feminina de *Catro poemas pra catro grabados*, María Pita. Se ambos os poemas traslocen unha actitude admirativa, o fascinio perante unha figura feminina é o que dicta o retrato da Balteira, mentres para o caso de María Pita é o feito de ser unha muller mais plena de valores 'masculinos': é unha 'varona'.

Luís Seoane resumiu con palabras certas esta "María Balteira":

Lorenzo Varela en 'Catro poemas pra catro grabados' que serviron de prólogo a un álbum meu, 'María Pita e tres retratos medievales', adícalle un notable poema, cangado igoalmente de ironía e de misterioso amor a esta muller por quén ate un rei como Alfonso X, aparte dos xograres que a contenciaron, adicou algúns dos seus versos (Seoane 1973: 17).

### "A Balteira" de Dictinio del Castillo Elejabeytia

Este poema forma parte da sección 'Poemas galegos' de *Lirios de Compostela*, libro bilingüe publicado en 1949, maioritariamente poético, que inclúe tamén unha selección de prosas. Dada a vocación xacobeá do volume, polas súas páxinas desfilan motivos trobadorescos e algúns dos autores destacados do cancionero medieval (escollidos pola súa vinculación coa cidade do Apóstolo, como "Bernardo de Bonaval"), xunto con outras figuras emblemáticas deste tempo de esplendor de Compostela ("Gelmírez", "Mateo", "Doña Urraca" integrantes dun 'Tríptico medieval').

Os 'Poemas galegos' teñen marcado acento neopopularista e neotrobadorista, este a través da apelación aos trobadores e do diálogo cos seus textos ("Trovadores") ou de reelaboracións xenéricas ("Pastorela", "Bailada das fremosiñas") que toman como referente unha cantiga medieval concreta, relacionada (ou para a relacionar) coa xeografía da comarca compostelá. A semellanza doutros textos incluídos na mesma sección, "A Balteira" (Castillo 1949: 190-191) é unha evocación que se constrúe como sumario e compendio dalgunhas das cantigas dedicadas á célebre soldadeira, incidindo na súa (suposta) vinculación con Santiago de Compostela.

Canto retrato de María Balteira o máis relevante no poema de Dictinio del Castillo é o feito de completar os trazos que nos proporcionan os cancioneros cunha descrición física que se adapta ao canon de beleza da poesía amatoria de todo o tempo e que non desdíd do que sería o canon de beleza da muller galega:

¡Tan fermosa!: lanzaliña,  
de ollos verdes, garridiña,  
rízos louros.



Como acontecía no poema de Lorenzo Varela –e en contraste cos textos medievais– sinálase, de forma destacada, a condición de bailarina da Balteira (“a máis linda danzadeira”) mais a mención, mesmo na súa incidentalidade, elabórase desde a tópica do cancionero de amigo:

Cando en cós, inxel, beilabas,  
aos cristianos trastornabas  
máis aos mouros

O baile en *cós* sitúanos no universo da cantiga de romaría, e talvez está directamente inspirado no cancionero de Pero Vivíez, autor citado e parafraseado na “Bailada das fremosiñas” (Castillo 1949: 189). Mais, a pesar desta relación puntual co cancionero de amigo, “A Balteira” non é un poema neotrobadorista no sentido de utilizar procedementos que caracterizaran ese movemento ou de pretender unha reescrita de xéneros ou tópicos medievalizantes –do cal encontramos exemplo noutros poemas de *Lirios de Compostela*.

Na escolla métrica e estrófica tampouco se pode sinalar unha vontade de enlace co cancionero medieval galego-portugués: nin a copla de pé quebrado nin a utilización do envío fan parte da nosa tradición trobadoresca aínda que en ambos os casos si estamos perante elementos medievalizantes.

En coherencia con ese carácter de *summa* dos atributos concedidos á Balteira polos trobadores medievais, o poema de Dictinio del Castillo vén conformar unha especie de reducida e imaxinaria biografía da soldadeira medieval que, estrofa a estrofa, retoma, no aspecto máis superficial, aspectos singulares da súa traxectoria para incardinalos nunha estrutura, senón narrativa, si temporal.

Partindo da atracción e sedución que exercera sobre trobadores e xograis da corte, dos tempos de Fernando III aos de Afonso X, preséntasenos unha Balteira que rende por igual cristiáns e mouros a través das súas habilidades danzando, hábil no xogo, cítase algún dos seus numerosos amantes, alúdese á tentativa frustrada de viaxar a Oriente, e ao retiro final en Compostela, arrepentida da súa vida de pecado. O seu retrato da Balteira esquece a ambigüidade e prescinde da calquera inención obscena.

Todas as referencias ás cantigas de escarnio responden a unha lectura literal e, por veces, errónea destas. Por exemplo, a propósito da cruzada a Oriente menciónase un “escolar churrusqueiro” co que toparía esta no seu camiño a Ultramar. Esta mención á peregrinaxe a Terra Santa parece ter como base directa –ou, máis probabelmente, indirecta– a cantiga “Maria Balteira, que se quería” (B 1663/V 1197) en que Pero Amigo interroga á Balteira:

E dix'eu: -Pois ides vossa via,  
a quen leixades o voss'escolar  
ou vosso filh'e vossa compañía?

Mais no poema contemporáneo está a mesturarse esta mención coa da cantiga "Se eu no mundo fiz algun cantar" (B 1599/V 1131) de Pero Garcia de Ambroa en que o trovador se mostra queixoso porque a dona que sempre loou -que Andrés Martínez Salazar xa identificara coa Balteira (Martínez Salazar 1898: 207)- "anda morrendo por un escolar", o mesmo que agora Dictinio del Castillo fai encontrar á Balteira no camiño a Terra Santa.

Outras referencias (as súas victorias sobre os besteiros, as citas de Escallola e Ambroa como os seus amantes) enviánnos a cantigas de Pero Garcia de Ambroa e de Vasco Perez Pardal<sup>11</sup> aínda que o seu carácter xeral permitiría que se tratase, en ambos os casos, de elaboracións non a partir do texto das cantigas mais dun traballo erudito como o de Menéndez Pidal. Con certeza case total provén deste traballo de Pidal a viciñanza da Balteira na rúa compostelá da Moeda Vella e a mención da súa condición de pecadora arrependida, presentes ambas nas cantigas de Joan Vasquiz dedicadas a María Leve. A identificación encadeada María Pérez=Balteira=María Leve, apuntada por Pidal, proporciona ademais a filiación compostelá para a soldadeira.

Fronte á importancia da compoñente narrativa da parte central do poema, principio e fin teñen unha estrutura apelativa simétrica que fai o poema circular. Se no inicio se sitúa a soldadeira no pasado -"Quero lembrarte, Balteira"- e os versos a seguir como evocación, desde o presente; no envío final, no cal eu poético adopta unha actitude galante, conflúen ambos os planos temporais, presente e pasado:

pois fuche do verso amiga,  
por un bico unha cantiga  
douche en pago

O final incide no rexistro popular e coloquializante do poema -evidente nalgunhas escollas léxicas ou no seu propio título-, unha das diferencias máis notorias entre "A Balteira" de Dictinio del Castillo e a "María Balteira" de Lorenzo Varela.

### "María Balteira, da saya çintada" de X. M<sup>a</sup> Álvarez Blázquez

Entre estes poemas contemporáneos dedicados a María Balteira só o de Xosé M<sup>a</sup> Álvarez Blázquez pretende axustarse aos moldes da poética

<sup>11</sup> En concreto a "Os beesteiros d'aquesta fronteira" (B 1574) do primeiro e "De qual engano prendemos" (B 1506) e "-Pedr'Amigo, quero de vós saber" (B 1509) do segundo.

medieval. Este poema –ou, neste caso, con maior propiedade, cantiga– formou parte do *Cancioneiro de Monfero* publicado en 1953 polo poeta e erudito, fínxindose tan só o editor dunha nova colección apógrafa de cantigas medievais. Álvarez Blázquez presentouna como a cantiga número vintecinco do cancionero e apuntaba unha dupla posibilidade de autoría: Pero Amigo ou Roi Paes de Ribela (Álvarez Blázquez 1987: 93).

Precisamente esta súa condición de se tratar dun poema contemporáneo que quere pasar por medieval é o elemento que singulariza e, ao tempo, dota de maior complexidade o texto: a tensión estética entre o medieval e o contemporáneo márcalo de maneira máis notoria que nos restantes poemas dedicados a (ou sobre) María Balteira.

A asunción da máscara medieval ata as últimas consecuencias provoca que o poema/cantiga teña que situarse no marco dun xénero trobadoresco e asumir os seus códigos característicos. A escolla imponse: unha cantiga satírica, máis unha a integrarse no numeroso grupo que ten a Balteira como obxecto de escarnio poético. O poema retomará así un dos motivos centrais do ciclo temático dedicado á soldadeira, a cruzada a Oriente, á cal se subordinan outros tamén presentes no cancionero medieval (o gusto polo diñeiro, a súa repentina e arrebatada relixiosidade). Á par deste motivo central incorpórase un elemento circunstancial que tamén aparecía nas cantigas dedicadas á Balteira: a súa relación íntima con Pero d'Ambroa<sup>12</sup>. A novidade consiste na unión de ambos os motivos e, sobre todo, na súa integración a través dun terceiro ausente do *corpus* cancioneril mais deducido deste pola investigación e erudición contemporánea: a viaxe conxunta de Pero d'Ambroa e a Balteira a Ultramar. É aquí onde se revela a perspectiva contemporánea deste poema: na contemplación simultánea dos textos medievais como pezas dun mosaico que se completa con esa última (e necesaria) peza que é esta nova cantiga.

Esta perspectiva, interna e externa a un tempo ás cantigas medievais, revélase tamén no tratamento do poema a respecto dos códigos xenéricos. A cantiga de Álvarez Blázquez participa dun certo hibridismo xenérico que, se ben non é insólito no cancionero medieval –e aínda menos no xénero de burlas–, non caracteriza ningunha das cantigas do ciclo da Balteira. “María Balteira, da saya çintada” é o que podemos denominar unha ‘bailada escarniña’. O refrán, tal e como aparece formulado na primeira estrofa (“Por én, bailemos aquesta bailada”), podería facer parte

---

<sup>12</sup> Na cantiga “De qual engano prendemos” (B 1506) de Vasco Perez Pardal. De aceptarmos a identidade entre María Balteira e Marinha Mejouchi afirmada por Martínez Salazar (1898: 204) habería aínda máis unha cantiga en que aparecerían ambos: “Marinha Mejouchi, Pero d'Ambroa” (V 1199).

dunha cantiga de amigo –de feito é evidente a súa similitude con versos das célebres cantigas das ‘avelaneiras froidas’ de Airas Nunes e Joan Zorro (B 879/V 462 e V 761/B 1158, respectivamente)–, mais aquí nun cotexto que non é o medieval e segundo un modelo de variación que tampouco o é.

Por outra parte, esta aproximación á bailada non podemos deixar de a relacionar coa condición de danzarina da Balteira, tan ignorada nas cantigas de escarnio como invocada nos poemas contemporáneos. Nestes, a danza, o baile, é un motivo constante, central ou lateral, e a súa presenza na cantiga deste cancionero apócrifo –aínda que sexa na utilización paródica dunha fórmula do cancionero de amigo– remítenos novamente a ese ollar contemporáneo que interpreta, elabora e incorpora ao texto actual elementos que na nosa perspectiva son caracteristicamente medievais.

Unha das supostas atribucións autorais da cantiga, a Roi Paes de Ribela, feita segundo argumenta o falso editor no prólogo, con base na aparición do sintagma ‘saia cintada’ nunha súa cantiga (“–María Genta, María Genta, da saia cintada”, B 1439/V 1049)<sup>13</sup>, xustificárase en realidade con maior fundamento na utilización con finalidade burlesca de elementos xenéricos propios da cantiga de amigo noutros textos deste trobador, tanto na composición mencionada como en “A donzela de Biscaia” (B 1435/ V 1045) como, sobre todo, en “Mala ventura mi venha” (V 1026). En todos os casos estes elementos sitúanse no refrán da cantiga<sup>14</sup>, exactamente tal e como acontece nesta composición de Álvarez Blázquez.

Por outra parte, a “saya çintada” que viste agora María Balteira non pode deixar de nos parecer unha outra forma de vestir a ‘saia leda’ que a soldadeira levaba no poema de Lorenzo Varela, facendo así o camiño trobadoresco de dobre dirección, de ida mais tamén de volta.

A outra autoría deducida –e inducida– por Álvarez Blázquez, a de Pedr’Amigo, vai en función da unión nesta cantiga dos nomes da Balteira e Pero d’Ambroa. Ambos foran obxecto das burlas deste trobador: dúas cantigas diríxeas á Balteira, catro a Pero d’Ambroa. Estas últimas xiran arredor da suposta viaxe a Xerusalén de Pero d’Ambroa como cruzado. A cruzada da Balteira e a cruzada do seu suposto amante veñen así a confluír nesta nova cantiga en que a autoría de Pedr’Amigo completa de

<sup>13</sup> Así, Álvarez Blázquez permítese máis unha volta de parafuso e xoga coa posibilidade de que María Genta fose tamén a Balteira, hipótese que apunta no “Limiar” (Álvarez Blázquez 1987: 84).

<sup>14</sup> Graça V. Lopes sinalou a posibilidade de se trataren de refráns de cantigas de amigo anteriores que seguirían as cantigas de Roi Paes de Ribela (Lopes 1984: 125).

maneira perfecta o quebracabezas deste peculiar triángulo amoroso medieval, confirmando, por vía poética, as hipóteses do Álvarez Blázquez erudito sobre esta relación triangular (Álvarez Blázquez 1955)<sup>15</sup>.

A contemporaneidade escapa polas fendas da (suposta) cantiga medieval mais os valores poéticos están aquí e alén do tempo.

### “Balada pra María Balteira” de Manuel María

A ‘balada’ que Manuel María dedicou á soldadeira medieval é, neste conxunto de poemas arredor da Balteira, o que menos trazos retoma do retrato que se pode (re)compór a partir do cancionero medieval. Fóra da mención da súa condición de xograresa ou do apelativo “María das cantigas de escarnio”, a presenza da Balteira que nos transmitiran as cantigas de burlas cífrase en alusións ao misterio, o segredo e o enigma que aínda hoxe envolve a súa figura.

O verso inicial de todas as estrofas está constituído polo nome da soldadeira seguido dunha aposición que varía no seu elemento final: “María Balteira, dona das sorrisas” –“do orballo”; “primaveira”; “das estrelas”; “das mapoulas”; “do segredo”. A repetición e o uso do paralelismo sintáctico relaciónanse co artificio trobadoresco das *coblas capdenals* mentres, como acontecía, en diversa forma, no poema de Lorenzo Varela é o nome da soldadeira o que fundamenta a estrutura métrica da composición, versificada en dodecasílabos que nalgunha ocasión se compoñen de hemistiquios hexasílabos.

A “Balada pra María Balteira” é un retrato de dona en chave metafórica. Ao longo das súas seis estrofas a famosa soldadeira transmútase en ‘frol’, ‘orballo’, ‘trigo’, ‘cunca’, ‘albre’, ‘chío de cotovía’, ‘fonte’, ‘ronsel’, ‘camiño’, ‘pomba’ nunha descrición que se articula arredor da Balteira como paradigma da beleza e emblema do amor, mesmo ata o punto de contradicir o texto medieval, facéndoa reinar “sobre versos de amor”.

Conforme con este que poderíamos denominar “desprazamento xenérico” da figura de María Balteira, do cancionero de burlas ao amoroso, da carnalidade ao idealismo, ao longo do poema repetíranse fórmulas que reproducen ben cualificacións tópicas da *senhor* na cantiga de amor, ben que enlazan con algúns dos elementos máis característicos do cancionero de amigo, en concreto daquelas cantigas e trobadores que alcanzaran maior difusión ata o punto de chegar a case suplantar o *corpus*

---

<sup>15</sup> Carlos Alvar discute a hipótese de Álvarez Blázquez dunha relación amorosa entre a Balteira e Pedro Amigo (Alvar 1985: 17).

medieval, constituíndo unha especie de 'vulgata' cancioneril, e que foran xa profusamente utilizados nas elaboracións neotrobadoristas da poesía contemporánea.

Así, como dona de cantigas de amor, a Balteira será "miña señor corpo delgado", aposición sobre a que se construírán paralelamente, conforme o principio da variación sinonímica, outras novas ("corpo ben tallado", "corpo belido", "corpo xentil", "corpo fremoso") que parecen ter por base un verso ("Miña branca señor, corpo delgado") de *Dona do corpo delgado* de Álvaro Cunqueiro<sup>16</sup>, título este que, por outra parte, parece desdoblarse nas aposicións ("dona de", "corpo") á Balteira. Aínda que contemplada na perspectiva da cantiga de amor (o poema é un loor de e para María Balteira) os apelativos remiten ao modelo feminino do xénero de amigo, así como ás expresións tópicas na exaltación da beleza do propio corpo.

Outros elementos retomados do cancionero de amigo remiten á súa paisaxe característica e mesmo ao seu significado simbólico cando este adquirira un nivel de fixación tal que poderíamos falar de símbolo lexicalizado. É o caso, por exemplo, da "cerva que vai a auga fría", das abelairas, das "ondas do mar" todos eles frecuentes alusións en poemas neotrobadoristas, que alcanzan o máis alto nivel de elaboración estética –lonxe xa do neotrobadorismo– en poemas de Álvaro Cunqueiro, tal "Pero Meogo no verde prado" ou "Vellas sombras e novos cantos", incluídos ambos en *Herba aquí e acolá*.

Conforme co tratamento 'neotrobadorista' do poema as estrofas van ir pechadas por un refrán ("quen fía e tece ben lle parece") que une a referencia á *chanson de toile* medieval cun ton sentencioso claramente conclusivo.

A "Balada pra María Balteira" de Manuel María continúa o proceso de facer María Balteira a *senhor* que non fora para os trovadores medievais, unha *senhor* adornada cos atributos da menina da cantiga de amigo e loada nunha linguaxe poética que bebe no mesmo universo natural das fontes e os prados en flor.

### "María Balteira"<sup>17</sup> de Darío Xohán Cabana

O poema de Darío Xohán Cabana introduce un elemento novo na elaboración do retrato de María Balteira polos poetas contemporáneos: a

<sup>16</sup> Á súa vez probabelmente inspirados nunha cantiga de Pero da Ponte, "Senhor do corpo delgado" (A 292/ V 570/ B 983).

<sup>17</sup> Aínda que a colectánea en que se publicou é do ano 1992, a sección de que fai parte este poema, "Pedras de gozo e pranto", aparece datada de 1979-1981.

vinculación cun tópico de longa tradición literaria, o *ubi sunt*. A estrofa inicial, dirixida a María Balteira, mote da composición, repite e modula a fórmula (“onde van os tempos”, “u-los días son”), glosada nas estrofas seguintes que conforman a primeira parte do poema. O *ubi sunt* lígase, máis unha vez, a unha dona de antano para indagar no amor e no esplendor do tempo pasado, inseríndose na liña de elaboración do tópico frecuentada por François Villon e retomada na poesía galega por Álvaro Cunqueiro e Xosé Luís Méndez Ferrín (Rodríguez Fer 1989: 214-236).

Darío Xohán Cabana tráenos a María Balteira desde a Compostela doutros días investida da categoría de dama do tempo pasado para, envolvéndoa de tónica literaria, facer que transcenda, por incorporación, a imaxe que dela nos legara o cancionero de escarnio. Ligando o *ubi sunt* á temática amorosa, ese tempo pasado preséntase asociado á plenitude vital plasmada nun novo *topos*, o primaveril, con tintes bucólicos, en que a paisaxe se adorna de “prados en flor”, que semellan saídos da irmandade entre cantigas de Pero Meogo, Airas Nunes e Joan Zorro<sup>18</sup>. Así a estación florida vén sumarse ao compendio de referencias literarias que compoñen a estrofa inicial.

O verso inicial de cada estrofa na parte primeira do poema está constituído por un sintagma que sobre o modelo “Señora de”, en función apositiva e modulado a través da variación –procedemento caro á poética medieval– denomina a Balteira. Concédesele, sen prescindir de certa ambivalencia, á famosa soldadeira a categoría de *senhor* que pareceran negarlle os trovadores medievais: María Balteira “señora do amor vilao”, señorío recoñecido mais nun novo dominio fóra das lindes do amor cortés.

Estas estrofas primeiras deseñarán e glosarán a Balteira como “señora do tempo ido” á par que a interrogación *ubi sunt* pintará o propio tempo pasado. A interrogación sobre diversos instrumentos apunta á dimensión musical<sup>19</sup>, fundamental na execución da lírica medieval, en que María Balteira desempeñou, como bailarina, un papel relevante, mentres outros elementos inciden na condición de muller desexada da célebre soldadeira e exaltan o gozo físico e vital como característica de seu. Así o retrato incorpora en moi escasa medida os trazos presentes nos textos medievais –e cando o fan é para sinalar atributos que se poden inferir destes (“corpo quente”, “desvergoñada”, “mariamandicas”) mais que non

---

<sup>18</sup> Noutro verso (“su abelaneiras en flor”) invocáranse de forma directa as bailadas xa citadas de Airas Nunes e Joan Zorro.

<sup>19</sup> Alén de poder remitir a concretos modelos literarios na elaboración deste tópico, por exemplo, as “Coplas por la muerte de su padre” de Jorge Manrique.

aparecen explicitamente neles— aínda que si retomará características que lle foran apostas polos poetas contemporáneos, máis unha vez, a “saia leda” do poema de Lorenzo Varela.

Este retrato de María Balteira na parte inicial do poema mantén unha relación sutil co realizado por Menéndez Pidal para, convenientemente adoviado, conformar a imaxe dunha aventureira de estirpe romántica en que, de novo, o baile —parte da súa actividade profesional— ocupa un lugar relevante mais agora nunha (re)visión en clave popularizante que insire a Balteira en ámbitos e espazos propios da cultura popular (a praza maior, os camiños, as romarías), se se quixer, carnavalesca en sentido bakhtiniano.

A segunda parte do poema enlaza coa primeira a través da repetición da estrofa inicial e desenvolve un tópico relacionado e derivado do *ubi sunt*: a fugacidade do tempo. A interrogación sobre o pasado desde o presente supón o confronto entre ambos e aí a melancolía encontra o seu espacio. María Balteira esváese e ausencia e negación serán os trazos presentes nas respostas aos interrogantes formulados en estrofas anteriores: o silencio, a “pedra fría”, a “cinza”, o “po” son o resultado da acción (destructora) do tempo, nun tratamento poético que bebe na elaboración dos tópicos dos *rondeaux* cunqueirianos de *Dona do corpo delgado*.

Mais o *tempus fugit* trátase de forma singular: desde o presente de carencia o poema entrevé un futuro de esperanza, nunha dimensión colectiva, de forma que o tópico literario vai servir como pretexto para o discurso cívico. O paso da evocación dunha dama do tempo pasado a un futuro que implica a colectividade ten efecto nas estrofas finais en que se identifica o tempo ido co do esplendor (“gloria”) de Compostela —espacio mítico e central de Galicia que a simboliza. Frente á oposición pasado/presente que articula o *topos* do *ubi sunt*, establécese unha tensión pasado/futuro en que a “señardosa canción” dos versos iniciais do poema ten o reverso nas “cantigas de tempo novo” que se anuncian para un futuro próximo. A relación entre presente e pasado reformúlase e, de resolverse en desaparición ou aniquilación, vai pasar a ser continuidade, a súa “lingua de carne” da Balteira continuará na “nosa voz”: voz e canto como metáforas da forza da personalidade colectiva.

A estrofa final sintetiza a tópica desenvolvida no poema e incorpora tamén a dimensión cívica, que transforma o eco medievalizante —que non trobadorista— en resonancias de profeta bárdico pondaliano: “han chegar os tempos”.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alvar, C. (1985): "María Pérez, Balteira", *Archivo de Filología Aragonesa* 36-37, 11-40.
- Álvarez Blázquez, J. M<sup>a</sup> (1955): "Pedro Amigo de Sevilla y Pero d'Ambroa. Interpretación de una amistad", *Cuadernos de Estudios Gallegos* X, 159-193.
- Álvarez Blázquez, X. M<sup>a</sup> (1987): *Poesía galega completa*, Vigo, Xerais.
- Cabana, D. X. (1992): *Recolleita*, Santiago de Compostela, 'Biblioteca 114' de El Correo Gallego.
- Castillo Elejabeytia, D. del (1949): *Lirios de Compostela*, Murcia, edición do autor.
- Lapa, M. Rodrigues (1981): *Lições de literatura portuguesa. Época medieval*, Coimbra, Almedina, 10<sup>a</sup> ed.
- Lapa, M. Rodrigues (1995): *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo-Lisboa, Ir Indo-Sá da Costa, 3<sup>a</sup> ed.
- Lopes, G. Videira (1994): *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Lisboa, Estampa.
- Manuel María (1975): "Balada pra María Balteira", *Nordés* 1, 21.
- Martínez Salazar, A. (1898): "Una gallega célebre en el siglo XIII", *Algunos temas gallegos*, A Coruña, Moret, 197-216.
- Menéndez Pidal, R. (1991): *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Espasa Calpe, 9<sup>a</sup> ed.
- Michaëlis, C. (1990): *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2 vols.
- Rodríguez, J. L. (1980): *El cancionero de Joan Airas de Santiago. Edición y estudio*, Santiago, Anexo 12 de Verba.
- Rodríguez, J. L. (1993): "A mulher nos cancioneiros. Notas para um anti-retrato descortês", *Simposio Internacional Muller e Cultura*, Santiago, Universidade, 43-67.
- Rodríguez Fer, C. (1989): *Poesía galega. Crítica e metodoloxía*, Vigo, Xerais.
- Seoane, L. (1973): "Son vella, ai, capellán", *Comunicacións mesturadas*, Vigo, Galaxia, 17-20.
- Varela, L. (1979): *Poesía*, Sada, O Castro.