

Mulleres medievais

Textos e imaxes
na lírica galego-portuguesa



BAIXO A COORDINACIÓN DE
Esther Corral Díaz
Yara Frateschi Vieira

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Mulleres medievais

Mulleres medievas

Textos e imaxes na lírica galego-portuguesa

Con dous apéndices sobre antecedentes
e supervivencias na lírica peninsular

Baixo a coordinación de

Esther Corral Díaz • Yara Frateschi Vieira

Autores

Mariña Bermúdez Beloso • Miguel García-Fernández •
Isabel Morán Cabanas • Maria Ana Ramos • Michel Sleiman •
José António Souto Cabo • Tania Vázquez García

Imaxes e comentarios

Javier Castiñeiras López • Victoriano Nodar Fernández

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Coa colaboración de
XUNTA DE GALICIA



Esta obra atópase baixo unha licenza internacional Creative Commons BY-NC-ND 4.0. Calquera forma de reprodución, distribución, comunicación pública ou transformación desta obra non incluída na licenza Creative Commons BY-NC-ND 4.0 só pode ser realizada coa autorización expresa dos titulares, salvo excepción prevista pola lei. Pode acceder Vde. ao texto completo da licenza nesta ligazón: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.gl>

© Universidade de Santiago de Compostela, 2023



A publicación desta obra encádrase no Proxecto de Investigación «Voces, espacios, representaciones femeninas en la lírica gallego-portuguesa», (PID2019-108910GB-C22), financiado polo Ministerio de Ciencia, Innovación e Universidades, e contou cunha aportación económica do GRC I350-Románicas

Deseño e maquetación

Fail Better | Diseño Editorial

Edición técnica

Edicións USC

Campus Vida

15782 Santiago de Compostela

usc.gal/publicacions

DOI: <https://dx.doi.org/10.15304/op.2024.1724>

Contido

Presentación IX

Limiar XI

Introdución XV

1. Mulleres con poder 1

1.1. Raíñas e infantas 3

Urraca de León 3

Tareixa de Portugal 10

Berenguela de Barcelona 15

Beatriz de Suabia 19

Xoana (Jeanne) de Ponthieu 22

Violante de Aragón 27

Infantas Dulce e Sancha de León 34

1.2. Nobres 37

Maior Afonso 37

Constança [de Rodeiro] 39

Maria Paez 41

Tareixa Lopez de Ulhoa 44

Urraca Goterrez Mocha 46

Dordia Gil (de Soverosa) e Guiomar Gil (de Riba de Vizela) 49

Milia e Sancha Fernandez 52

Representación dunha dama noble (sen identificar) 55

1.3. Abadesas 58

2. Mulleres na sociedade medieval 65

2.1. Peregrinas 67

2.2. Relixiosas 74

2.3. Amas 80

2.4. Pastoras 84

2.5. Soldadeiras 92

2.6.	Xudías	105
2.7.	Mouras	110
2.8.	Feiticeiras	114
3.	Esfera privada e relacións sociais	117
3.1.	Esfera privada	119
3.2.	Relacións de parentesco	121
3.3.	Relacións de parella	131
3.4.	Violencia, maltrato e rapto	153
3.5.	Amizade	163
4.	O código do amor cortés	169
4.1.	Namoro	171
4.2.	Declaración	173
4.3.	Encontro	175
4.4.	Alegría do amor compartido	178
4.5.	Amor consumado	182
4.6.	Separación	185
4.7.	Enfados	189
5.	Mulleres da ficción bretoa	193
6.	Cancioneiro da Ajuda. Descrición das miniaturas.	
	Representacións femininas	203
	Notas biográficas dos trobadores	237
	Índice onomástico	251
	Apéndice I <i>Carjas e muachahas</i> andalusís	259
	Apéndice II A propósito de supervivencias e intertextualidades no <i>Cancioneiro Geral</i>	273
	Bibliografía	305

Presentación

Poesía lírica galegoportuguesa: gozo estético e reparación

Calquera que, coma min, realizou estudos de filoloxía galega, hai un cuarto de século ou antes, na Universidade de Santiago de Compostela (a única existente en Galicia ata daquela) decatábase axiña de dúas anomalías. A primeira delas era o carácter incipiente dos estudos sobre a lingua galega que servían de base á nosa formación académica, pois estes foran desenvolvidos, na súa maioría, durante as últimas dúas décadas por persoas pioneiras que, co seu labor investigador, introduciran nunha institución con 500 anos de historia o tratamento científico, dentro da aula, da lingua que *extra muros* era falada pola práctica totalidade da poboación desde había mil anos.

A segunda anomalía referíase tamén a outra ausencia, neste caso concreto, a da muller, que, salvo nos casos de Rosalía de Castro e excepcionalmente algunha outra escritora ou intelectual, non parecía suscitar o tratamento académico que, en xustiza, merecía, nin como axente creador nin como suxeito lingüístico, literario e cultural. Un exemplo claro constituía a representación que se ofrecía da muller do baixo medievo, certamente moi estereotipada, pobre e supeditada ao home, que era o froito, en boa medida, da lectura superficial que aínda se facía daquela do código preciso e case inmutable do universo trobadoresco propio da lírica profana e relixiosa galegoportuguesa. Un comezaba a dudar desa representación unicamente cando o azar poñía nas túas mans algún documento revelador, como aquel de 1457, redactado por Álvaro Pérez, notario da terra de Rianxo e Postmarcos, no que se dicía que Dominga “se quitaba del [Fernando Miguélez, o seu home] para que fosen libres e quitos un do outro e o outro do outro”.

Afortunadamente, tres décadas despois, aquelas anomalías parecen ir camiño de atopar reparación grazas a unha lexión de investigadoras e investigadores de cuxo empeño por mudaren o estado de cousas resultan xoias bibliográficas tan relevantes e reveladoras coma a presente. Trátase esta dunha obra que é, en esencia, unha antoloxía de

textos líricos galegoportugueses, de xeito que o fin primordial que ela persegue consiste en procurar o gozo estético en quen a le, for persoa erudita, for leiga na materia, á que neste caso se lle dan as ferramentas necesarias para a lectura. Con todo, non resulta unha cuestión secundaria, senón tan primordial como aqueloutra, o feito de que sexa a muller, na dupla vertente de tema literario e de obxecto de estudo académico interdisciplinario, o criterio fundamental de elección para a elaboración da escolma. Deste xeito, das súas páxinas emerxe, ao tempo que fruímos dos textos, unha nova concepción da muller baixomedieval, máis axustada á realidade histórica e, polo tanto, máis obxectiva e xusta.

Quero deixar constancia do meu agradecemento ás profesoras e profesores a quen lles debemos esta importantísima contribución, en especial a Esther Corral Diaz e Yara Frateschi Vieira, coordinadoras do volume; agradecemento que estendo á profesora Mercedes Brea, autora do clarificador limiar, colaboradora do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades desde a súa creación e formadora de xeracións de especialistas no campo da romanística.

Parabéns.

Valentín García Gómez
Secretario xeral de Política Lingüística

Existen varias antoloxías de lírica galego-portuguesa, e mesmo algunhas específicas de cantigas de amigo, así como estudos sobre a canción de muller en xeral, ou seleccións de textos sobre os que se pode construír unha «historia das mulleres en Galicia». Pero este volume ofrece unha perspectiva diferente da que proporcionan eses traballos previos, posto que pretende combinar os diversos tipos de muller que se observan nos cancioneiros galego-portugueses coas imaxes figurativas que proporcionan algunhas mostras escultóricas e, en particular, as miniaturas que engalanan algúns códices (con contidos literarios, pero tamén documentais); ademais, como complemento a todo iso, achégase información sobre figuras históricas e categorías sociais que, dunha ou doutra maneira, teñen algo que ver co proceso de creación —e tamén de execución— de cantigas, porque as primeiras probablemente alentaron a produción lírica e disfrutaron da súa «posta en escea» (apreciable, en particular, no capítulo dedicado ás miniaturas do *Cancioneiro da Ajuda*) e as segundas van desfilando polos tres grandes xéneros en que se estruturan os nosos cancioneiros, cunha variedade maior de clases nas cantigas de escarnio que nas de amor e amigo.

Trátase, pois, dunha auténtica antoloxía, que segue un criterio claramente interdisciplinar no convencemento de que é necesaria unha visión transversal para poder comprender a realidade feminina en todas as súas facetas. A escolla de textos que se somete a análise responde a un amplísimo abano de intereses, xa que tenta dar conta de cómo podía ser a vida das mulleres nos últimos séculos da Idade Media, prestando atención ás relacións familiares e sociais sen descoidar que, ao tratarse de obras literarias, todo o que ten que ver coa relación amorosa responde a un código poético preestablecido, o da *fin'amor*, que desenvolveron primeiro os trovadores occitanos e que se espallou en pouco tempo (con variantes explicables polos condicionamentos específicos de cada momento e lugar) por un vastísimo territorio e en varias linguas diferentes.

Os apéndices enriquecen o volume presentando o que podemos considerar un posible precedente e unha evolución posterior da tradición que ocupa o corpo central da antoloxía. O primeiro representa unha posta ao día, con achegas novidosas, da relevancia das *carjas*. Os últimos estudos sobre a lírica andalusí parecen poñer en evidencia que a cantiga de amigo mostra relacións intertextuais co antecedente ibérico. No segundo caso, a presentación do *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* ten unha vantaxe adicional: mentres na lírica galego-portuguesa cabe falar de «voces de muller» para as cantigas de amigo coa consciencia de que son, en realidade, voces de ficción en tanto que os seus autores son homes, o *Cancioneiro Geral* contén poemas de autoría feminina perfectamente identificada (son mulleres reais as que compoñen pezas máis ou menos extensas e non sempre totalmente independentes, como ben explica Isabel Morán). Este segundo apéndice inclúe, para permitir a confrontación cos casos presentados nos diversos capítulos da escolma, unha serie de poemas de autoría masculina dirixidos a distintos tipos de mulleres (e de relacións), coa peculiaridade de que, tamén aquí, se menciona frecuentemente o nome da destinataria (algo «vetado» na tradición trobadoresca).

Cómpre destacar e agradecer o esforzo realizado polas coordinadoras da antoloxía, así como do conxunto de autores e colaboradores, porque non é doado acometer con éxito unha tarefa tan ambiciosa, tarefa que, en certo modo, supón un retorno ao inicio á investigación por parte de Esther Corral, quen se doctorou cun estudo sobre as mulleres nas cantigas medievais. O libro que se presenta dá mostra da consolidación dos seus intereses e da madurez acadada durante anos coa aplicación dunha metodoloxía apropiada para desentrañar os pormenores escondidos en textos e imaxes relativos ao ámbito feminino.

Non queremos deixar de poñer de manifesto un aspecto que non sempre recibe a valoración que merece: unha antoloxía (nunca exenta dun coidado labor de investigación) é unha manifestación do que se adoita chamar «transferencia de coñecemento» á sociedade en xeral. A comunidade investigadora non deixa de ser, en maior ou menor medida, un espazo reducido, no que se producen resultados que, na maior parte das ocasións, son difundidos tan só no seo desa mesma comunidade. E o servizo que se presta á sociedade é, por ese motivo, bastante limitado; de aí que resulte altamente meritorio calquera medio válido para transmitir a un público interesado, pero non necesariamente especializado,

eses resultados en formatos comprensibles e atractivos que contribúan non só a dar a coñecer senón tamén a invitar a disfrutar do magnífico patrimonio cultural que atesoura a Idade Media galega. E isto é particularmente útil cando se fala do pouco coñecido, pero para nada irrelevante, papel representado polas mulleres nese período, sobre todo cando se fai de forma rigorosa, analizando concienzudamente a información real, sen inventar ou terxiversar datos non comprobados, nin tampouco ocultar o que realmente existe. O material que ofrece esta obra está á vista de todos, pero pasa bastante desapercibido en xeral para ollos pouco atentos aos detalles ou pouco afeitos a poñer en relación elementos procedentes da literatura cos das manifestacións artísticas e os feitos históricos. E nisto reside precisamente o mérito desta antoloxía, que, con este obxectivo conseguido, pode ser tamén aproveitada na docencia, ou simplemente lida para adentrarse no coñecemento dun momento histórico no que Galicia ocupaba un lugar destacado nos reinos occidentales na Península Ibérica e estaba conectada estreitamente con todos os fenómenos culturais que circulaban por Europa.

Mercedes Brea

Introdución

Desde hai uns anos o interese pola Historia das Mulleres na Europa medieval vén suscitando unha atención xustificada pola relevancia que o ámbito feminino adquire para entender con pleno sentido o noso pasado. Nesta liña, a lírica galego-portuguesa é unha extraordinaria fonte de coñecemento literaria que ofrece un privilexiado terreo para a investigación pluridisciplinar da condición da muller nas sociedades occidentais e a súa transmisión na cultura escrita. Conservamos tres códices que atesouran unha tradición lírica que se enmarca entre as máis importantes do seu tempo e con evidente relación coa poética europea trobadoresca da que é herdeira e partícipe. No proxecto *Voces, espacios y representaciones femeninas en la lírica gallego-portuguesa* (PID2019-108910GB-C22), achegámonos ao espazo das mulleres atendendo as súas principais representacións e peculiaridades desde unha perspectiva transversal que analice o contexto histórico e as manifestacións artísticas relacionadas coas nosas cantigas, tendo en conta a súa conexión coa tradición trobadoresca europea. Froito deste traballo é o volume que se presenta a continuación, no que se tenta dar a coñecer as figuras femininas que contribuíron desde os seus ámbitos de poder a que a tradición trobadoresca que estaba florecendo nas áreas occitana e francesa se estendese ao territorio peninsular e dese importantes resultados, ao mesmo nivel que as outras dúas poéticas citadas. Ao mesmo tempo, quérese tamén mostrar o mosaico das mulleres participantes nas cantigas con múltiples facianas que ofrecen un escenario feminino plural e singular no que se combina a tradición cortés coa tradición propia (máis de tipo oral e de carácter folclórico).

O obxectivo deste libro é compilar unha ampla selección de textos e imaxes que amosen a relevancia da muller no marco literario e histórico relacionado coa lírica galego-portuguesa de carácter profano. O campo de investigación textual referido ás mulleres presenta lamentablemente un notable baleiro de publicacións, se ben, como é coñecido, nas últimas décadas os estudos que atenden ao ámbito feminino

reciben unha maior atención. Son escasas as antoloxías de conxunto que recollen o *corpus* feminino na lírica medieval, e máis aínda as que prestan atención ao territorio galego. Un primeiro avance que abriu o camiño foi o manual coordinado por M. Xosé Rodríguez Galdo, *Textos para a historia das mulleres en Galicia*, publicado no ano 1999 polo Consello da Cultura Galega, que reuniu a investigadoras universitarias nos campos da historia, da economía e da filoloxía, entre outros, e que tentou cubrir todos os períodos históricos partindo de textos de diferente tipo (documentais, históricos, literarios). Continuando este sendeiro pretendemos, desde este volume, dar a coñecer o ámbito da muller que garda relación cos nosos cancioneros.

As fontes escritas utilizadas para esta antoloxía toman fundamentalmente como base as referencias que aparecen nas cantigas de amor, de amigo e de escarnio (e nas rúbricas explicativas en prosa que acompañan ás veces estes textos). No caso de certas raíñas (Urraca de León, Tareixa de Portugal, Berenguela de Barcelona e Violante de Aragón), ao non existir pezas líricas que aludan directamente a elas, optouse por reproducir textos documentais (en latín) que reflicten o seu labor destacado na sociedade do momento. Se ben é certo que non se conservan testemuñas das voces de «trobadoras», como pode acontecer coas *trobairitz* occitanas, as cantigas mostran un variado espectro que permite visualizar unha completa cartografía das representacións mentais e sociais femininas tanto de voz feminina (cantigas de amigo) como en boca masculina (cantigas de amor, cantigas de escarnio). Son imaxes femininas moi diferentes que dan conta da importancia da muller na lírica galego-portuguesa. A selección de materiais fíxose atendendo a visualizar a participación da muller nos distintos campos e aspectos do espazo histórico-literario, buscando os textos máis representativos e referenciando as identidades femininas das que ata o momento se teñen evidencias documentais. Somos conscientes de que a relación coa lírica non é directa nas raíñas Urraca de León ou a súa media irmá Tareixa de Portugal, por exerceren o seu poder antes do inicio do noso lirismo, pero o seu protagonismo nos seus respectivos territorios non pode obviarse nun estudo panorámico que pretenda trazar a historia das mulleres medievais no Noroeste peninsular. Así mesmo, quíxose dar a coñecer a Berenguela de Barcelona, casada con Afonso VII e enterrada na Catedral de Santiago de Compostela, dado o seu papel importante na xestación da lírica (tanto polos seus dotes como pola súa ascen-

dencia occitana e catalá). Outro caso singular foi Violante de Aragón, raíña consorte de León e Castela polo seu matrimonio con Afonso X, que fundou o convento de Santa Clara de Allariz (lugar onde manifestou o seu desexo de ser enterrada), e que aparece representada como soberana nunha espléndida efixie na marxe superior central dun folio do códice de Toxosoutos (fig. 4). Citamos estas figuras en concreto pola súa cuestionable inclusión nesta antoloxía.

O *corpus* está integrado por un número significativo de autores e por case un centenar de composicións e divídese en seis seccións. As cinco primeiras abordan propiamente o papel das mulleres nas cantigas. Iníciase coas donas que exercen o poder tanto na sociedade civil como a nivel eclesiástico. A continuación son recollidos os variados estamentos (peregrinas, relixiosas, amas, pastoras, minorías como mouras e xudías) que ocuparon na sociedade e que se atopan referenciados nas cantigas. Máis tarde incídese na esfera privada abordando as complexas relacións de parentesco, de parella e os temas da violencia e maltrato e rapto, e a amizade entre mulleres. A cuarta sección fíxase na representación da muller nas diferentes fases do amor cortés, tendo en conta que a súa figura eríxese como auténtico centro da creación poética. E, para rematar a análise do discurso textual lírico, o quinto apartado alude a dúas figuras célebres da materia bretoa europea, Xenebra e Iseo, citadas en dous lais líricos.

Non quixemos concluír a nosa aproximación sen abordar de forma específica a iconografía feminina nas únicas miniaturas que se conservan no *Cancioneiro da Ajuda* e que destacan no panorama codicolóxico europeo por ser unha insólita estampa da *performance* trobadoresca. Ademais, en dous apéndices móstranse dúas poéticas peninsulares coas que garda estreita conexión a nosa lírica trobadoresca e que axudan a entender, contextualizar e descubrir os vestixios das cantigas. Parece claro, despois das últimas investigacións, que a integración de Al-Andalus na Península Ibérica foi máis importante do que se supoñía e a conexión das cantigas de amigo coas *carjas* dentro do arquetipo xenérico da «canción de muller» é indubidable (cf. Barton–Kelleher–Zaldivar 2022). O apéndice I, tras un breve estudo da poética pre-trobadoresca andalusí, compila unha serie de *carjas* coa súa transliteración ao portugués e ao galego, e un exemplo de *muachaha* na que estaría inserida ese broche final de romance andalusí. O apéndice II, pola súa parte, trasládase á evolución do trobadorismo na escola de cancioneros ao

referir os resultados e a evolución que a representación feminina da nosa poética deixou no *Cancioneiro de Garcia de Resende*, continuador en certa medida da expresión galego-portuguesa.

Os textos seguen fundamentalmente as edicións seleccionadas na base de datos MedDB do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, aínda que en ocasións optouse por outras lecturas que se consideraron máis acordes coa reprodución textual dos manuscritos e tamén se fan certas propostas puntuais de modificación. Para favorecer a comprensión e garantir a coherencia crítica adaptáronse os textos das cantigas ás pautas das *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval* (Ferreiro–Martínez Pereiro–Tato Fontaíña 2007). Ademais, ofrécese a versión en galego moderno, unha introdución nos casos dos personaxes femininos identificados e un conciso comentario (con breves referencias bibliográficas) que indica os trazos máis importantes a fin de facilitar e orientar o público interesado no sentido da cantiga reproducida. Acompáñase dun índice de personaxes mencionados que esperamos sexa útil, dado que é citado un gran número de persoas que interviñeron directa ou indirectamente na lírica. Para a transliteración da forma dos nomes propios, seguimos tamén, de forma xeral, as normas de edición xa mencionadas.

Como se mencionou no inicio, o volume é resultado da investigación realizada no marco do proxecto *Voces, espacios y representaciones femeninas en la lírica gallego-portuguesa*, e participan nesta iniciativa a maioría dos membros que conforman o equipo. A escolma de textos, as traducións ao galego e os comentarios ás cantigas foron realizados por Esther Corral Díaz, Yara Frateschi Vieira e Tania Vázquez García; a sección de raíñas foi elaborada por Mariña Bermúdez Beloso (información, selección e versión dos textos); o contido histórico das infantas e nobres foi levado a cabo por parte de José António Souto Cabo e por Miguel García-Fernández, que redactaron tamén as fichas biográficas dos trobadores. Maria Ana Ramos encargouse do estudo da iconografía feminina no *Cancioneiro da Ajuda* (capítulo VI). Michel Sleiman é o autor do apéndice I, relativo á lírica andalusí (información, textos, tradución e paráfrases), e Isabel Morán Cabanas confeccionou o apéndice II, que analiza a pervivencia no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (información, textos e paráfrases). A compilación textual é completada cunha serie de imaxes de figuras femininas pertencentes ao patrimonio cultural do antigo Reino de Galiza, facilitada por Victoriano Nodar

Fernández e Javier Castiñeiras López, que ilustran os contidos tratados a través de material pertencente a miniaturas e ás artes figurativas do románico galego (con breves comentarios). O índice onomástico foi confeccionado por Tania Vázquez García. A revisión lingüística ao galego correu a cargo de Nuria García García, así como a versión ao galego dos textos portugueses de Michel Sleiman e Yara Frateschi Vieira.

Queremos deixar constancia do noso agradecemento a todos os autores que contribuíron co seu traballo e esforzo á consecución desta publicación, e a Mercedes Brea que, coa súa habitual implicación e xenerosidade, estivo atenta a unha revisión final do volume. O proceso foi algo dilatado no tempo, posto que o libro deseñado nun primeiro momento foi acrecentándose en capítulos e en información a medida que se ía explorando o riquísimo mosaico feminino que aparece nas cantigas. Tamén damos as grazas á Secretaría Xeral de Política Lingüística da Xunta de Galicia polo seu apoio económico para que finalmente esta antoloxía vise a luz e ao Servizo de Publicacións da USC que, desde os primeiros pasos, apoiou con entusiasmo e facilidades a iniciativa editorial.

Esther Corral Díaz

1. Mulleres con poder

Un elenco relevante de damas exerceron o poder nos círculos cortesáns e na sociedade daquela época desde os seus ámbitos. Neste capítulo ofrecemos unha mostra de textos (en prosa e en verso) que reflicten a presenza deste tipo de mulleres en contextos laicos e relixiosos. Conforman a sección raíñas, infantas e nobres que tiveron relación co cultivo da lírica galego-portuguesa a través de diferentes formas de intervención e /ou que aparecen explicitamente nomeadas non só no propio texto das cantigas senón que tamén se recollen nas rúbricas que as acompañan. Inclúense dúas figuras rexias, Urraca de León e Tareixa de Portugal, por seren dúas raíñas relevantes no reino de Galiza no tempo que precede á tradición trobadoresca conservada, aínda que non se coñece unha relación coa composición da lírica (seguramente pola interesada e deficiente documentación conservada sobre as súas actuacións). Así mesmo, incorpórase un apartado dedicado ás abadesas, dado que na Idade Media eran mulleres de liñaxe aristocrática e ocupaban o cargo abacial máis alto (só a partir do século XIV son designadas como abadesas mulleres da alta burguesía).

1.1. Raíñas e infantas

Urraca de León

Urraca é a primeira raíña de León que impón o seu poder polos seus propios méritos e non por ser raíña consorte. A súa influencia e o seu papel na historia do territorio galego non terán parangón. Filla do rei Afonso VI de León e Castela e da súa segunda esposa, a raíña Constanza de Borgoña, a posible data do seu nacemento é situada no ano 1081 (Pallares–Portela 2006: 16). Na súa condición de primoxénita e ante a ausencia de varóns, Urraca era a lexítima herdeira ao trono, o que probablemente levase a unha educación diferente á doutras mulleres da

corte. Cando aínda era unha nena concertouse o seu matrimonio con Raimundo de Borgoña, continuando coas alianzas que se estableceran co casamento dos pais. A primeira referencia a Urraca como muller casada é do ano 1093, o mesmo en que nacía seu medio irmán Sancho, primeiro fillo varón do rei Afonso VI cunha das súas concubinas e despois esposa, Zaida. Tras a unión, o rei nomeou conde de Galiza ao seu novo xenro, ao tempo que Sancho era designado herdeiro; Urraca abandonaba a condición de herdeira e asumía a de condesa consorte. Tiveron dous fillos que chegaron á idade adulta: a infanta Sancha e Afonso, futuro rei Afonso VII.

Durante esta primeira etapa a infanta aparece encabezando algúns documentos en solitario e é nomeada en moitos dos outorgados polo seu esposo, mais ocupaba un papel político secundario con respecto ao conde Raimundo. A situación mudou drasticamente entre 1107 e 1109, anos en que se produciron tres feitos decisivos: os falecementos de Raimundo de Borgoña en 1107, do infante herdeiro Sancho en 1108 e do rei Afonso VI en 1109. Con esta sucesión de acontecementos, Urraca pasaba de condesa consorte a condesa viúva, despois novamente herdeira ao trono e finalmente raíña.

Desde a morte do conde, unha das preocupacións tanto do rei como doutros membros influentes na vida política foi buscar un novo marido para a infanta, posto que se consideraba que unha muller non estaba capacitada para gobernar. O elixido foi o rei Afonso I de Aragón; segundo algunhas fontes detrás da elección estaba Afonso VI, en tanto que para outras o acordo se tería producido despois do falecemento do monarca castelán-leonés (Pallares–Portela 2006: 40-43; Reilly 1982: 53-58). A finais de 1109, só uns meses despois da morte do pai, Urraca casaba co rei aragonés e iniciábase un matrimonio que foi un completo fracaso no persoal e que derivou nun enfrontamento político aberto entre os dous reinos. A separación non tardaría en chegar, e o último documento en que aparecen ambos é de 1112.

Coñécense dúas relacións da raíña á marxe dos matrimonios, a primeira delas co conde Gómez González, probablemente iniciada despois do falecemento do conde Raimundo de Borgoña, e a segunda co conde Pedro González de Lara, da que naceron dous fillos, Fernando Pérez e Elvira, e que durou ata o falecemento da raíña durante o parto en 1126 (Pallares–Portela 2006: 43-49).

En tanto que lexítima herdeira ao trono Urraca foi, desde a morte do pai, a titular do reino. Non era raíña na condición de esposa do rei, senón que nela residía o poder e a xurisdición efectivos, algo excepcional tanto nos reinos cristiáns peninsulares como no conxunto da Europa cristiá. Aínda que legalmente era posible, a súa condición feminina motivou múltiples receos, desconfianzas e críticas, que quedaron reflectidos na imaxe que do seu reinado se transmite nos principais textos cronísticos tanto coetáneos como posteriores, o que á súa vez condicionou a visión que dela se transmitiu na historiografía ata tempos recentes. Os enfrontamentos con Afonso I de Aragón, co arcebispo compostelán Diego Xelmírez e co seu propio fillo e herdeiro Afonso VII son probablemente os episodios máis coñecidos do seu reinado, mentres que se ten prestado moita menos atención á súa acción política. Porén, en aspectos fundamentais como a loita contra os musulmáns non se rexistraron grandes retrocesos na fronteira durante o seu reinado, a pesar da presión dos almorábides a inicios do século XII, nin tampouco se perderon territorios nas disputas con Aragón. Ademais cumpriu coa función de continuidade dinástica que lle correspondía, transmitindo a lexitimidade herdada do seu pai Afonso VI ao seu fillo Afonso VII. Está sepultada en S. Isidoro de León¹.

Texto 1

LXIV. VERBA REGINE AD COMITEM F. DE FILIO SVO IN REGEM SVBLIMATVRO.

(...) Tibi etenim notum est et omnibus Hispanie regnum incolentibus quoniam pater meus imperator Adefonsus, appropinquante sui transitus hora, mihi apud Toletum regnum totum tradidit et filio meo Adefonso nepoti suo Gallitiam, si maritum susciperem, et post obitum meum totius ei dominium regni iure hereditario testatus est. (...)

Sicque factum est quod defuncto genitore meo secundum eorum dispositionem et arbitrium inuita nupserim cruento pialtico Aragonensi tyranno, infeliciter ei iuncta nefando et execrabili matrimonio.

Que uel quanta dedecora, dolores et tormenta, quamdiu cum eo

1 A bibliografía sobre a figura de Urraca é amplísima. Véxanse, entre outros, Reilly (1982), Pallares Méndez–Portela Silva (2003 e 2006), Martín (2006), Gomes (2018) e Gordo Molina–Melo Carrasco (2018).

fui, passa sim, nemo melius quam tua prudentia nouit: non solum enim me iugiter turpibus dehonorabat uerbis, uerum etiam faciem meam suis manibus sordidis multotiens turbatam esse, pede suo me percussisse omni dolendum est nobilitati. (...).

Historia Compostellana (Falque 1988: 101-102).

Tradución LXIV. PALABRAS DA RAÍÑA AO CONDE FERNANDO SOBRE A ELEVACIÓN DO SEU FILLO AO TRONO.

(...) Pois é coñecido por ti e por todos os que habitan o reino de España que o meu pai, o emperador Afonso, ao achegarse a hora da súa morte, entregoume en Toledo todo o seu reino e ao meu fillo Afonso, o seu neto, Galiza, se eu casaba, e despois da miña morte legoulle por dereito hereditario o poder sobre todo o reino. (...) E así sucedeu que, despois da morte do meu pai, segundo a disposición e parecer daqueles casei contra a miña vontade co sanguinario e cruel tirano aragonés, uníndome infelizmente a el en nefando e execrable matrimonio.

Cales e cantas deshonras, dores e tormentos padecín mentres estiven con el, ningún mellor que a túa prudencia o sabe: pois non só me deshonraba continuamente con torpes palabras, senón que toda persoa nobre ha de lamentar que moitas veces o meu rostro fora manchado coas súas sucias mans e que eu fora golpeada co seu pé. (...)².

Neste fragmento do libro I da *Historia Compostelana* reproducense as palabras que a raíña Urraca tería dirixido ao conde Fernando (de identificación problemática) en relación coa elevación ao trono do seu fillo o infante Afonso, no contexto dos enfrontamentos entre a monarca e o seu segundo esposo o rei Afonso I de Aragón. A *Historia Compostelana* é unha das principais fontes para o estudo da figura de dona Urraca e obra fundamental da historiografía medieval hispana que narra os feitos de Diego Xelmírez, bispo de Compostela desde 1100 e primeiro arcebispo da mesma sé entre 1120 e a súa morte (1140). Este texto foi elaborado ao longo da primeira metade do século XII por varios cóngos e relixiosos do entorno catedralicio compostelán (Munio Afonso, Hugo, Xiraldo e quizais Pedro).

2 Traducido ao galego desde a versión en castelán de Falque (1994: 170-171).

Texto 2 Ego Urraca totius Yspanie regina facio cartam et testamentum ecclesie Beati Iacobi et episcopo domno Didaco et canonicis eiusdem ecclesie de toto illo regalengo et infantatico quod habeo inter Uliam et Tamar pernominato de Talobre cum suis hominibus et omnibus suis aiuntionibus; et de omnibus illis hominibus quos minduniensis ecclesia habebat inter Uliam et Tamar; et de Pausata cum hominibus et aiuntionibus suis; et de omnibus illis hominibus et hereditatibus quas habeo in Pistomarcos et in Noia et in Conpostella, regalem curtem; et sobrados et kasas terrenas quas incartauit Gundisaluus Aloitici et eius frater Didacus Aloitici et habuerunt eas de Gundisaluus Alfonso; do eciam uobis omnes illos subrados et kasas terrenas et omnes illas hereditates que fuerunt de Froila Didaci.

Do et concedo ego regina domna Urraca uobis iam dictis et ecclesie Sancti Iacobi totum illud quod habeo inter Uliam et Tamar cum toto quod habeo ibidem de Sobrado. Sic dono et confirmo uobis, sicut uobis iam dedi in morte uiri mei comitis Domni Raimundi et sicut filius meus rex domnus Alfonsus uobis dedit et confirmauit, quando eum elegistis regem in ecclesia uestra. Habeatis uos et successores uestri hec omnia super scripta usque in perpetuum.

Facto testamento sub era I. C. L^a. et quotum pridie idus maii.

Urraca regina et filius rex domnus Adefonsus quod fieri mandauerunt proprio robore confirmant. (...).

Tombo A (Lucas Álvarez 1997: doc. 79, 209-211)

Tradución Eu Urraca, raíña de toda Hispania, fago carta e testamento á igrexa de Santiago e ao bispo don Diego e os cóengos da súa igrexa de todo o reguengo e infantado que teño entre o Ulla e o Tambre chamado de Talobre cos seus homes e todas as súas dependencias; e de todos aqueles homes que a igrexa de Mondoñedo tiña entre o Ulla e o Tambre; e de Pousada cos seus homes e dependencias; e de todos aqueles homes e herdades que teño en Posmarcos e en Noia e en Compostela, corte real; e sobrados e casas terreas que consignou por escrito Gonzalo Aloitiz e o seu irmán Diego Aloitiz e tivéronas de Gonzalo Afonso; douvos tamén todos aqueles sobrados e casas terreas e todas aquelas herdades que foron de Froila Díaz.

Dou e concedo eu a raíña dona Urraca a vós xa ditos e á igrexa de Santiago todo aquilo que teño entre o Ulla e o Tambre con todo o que teño alí mesmo de Sobrado. Así vos dou e confirmo, do mesmo xeito que xa vos din na morte do meu esposo o conde don Raimundo e do mesmo xeito que

o meu fillo o rei don Afonso vos deu e confirmou, cando o elixistes rei na vosa igrexa. Teñades vós e os vosos sucesores todo isto escrito arriba a perpetuidade.

(...)

Feita a doazón baixo a era I.C.Lª e véspera dos *idus* de maio.

Urraca raíña e o seu fillo o rei don Afonso que mandaron facer confirman da súa propia man.

(...).

Este texto é un fragmento dun documento do ano 1112 en que a raíña Urraca confirmaba unha serie de doazóns feitas á igrexa de Santiago por ela mesma en 1107, tras a morte do conde Raimundo. Está incluído no cartulario coñecido como *Tombo A*, outra obra destacada das elaboradas desde Compostela na que foi copiada a documentación rexia con doazóns dirixidas á sé apostólica. A súa composición iniciouse en tempos do arcebispo Diego Xelmírez, e con posterioridade foron incorporados documentos ata o século XIII; contén diplomas desde o rei Afonso II ao rei Afonso X e tamén miniaturas dos e das monarcas e infantas. O documento aquí reproducido está copiado a continuación da representación da raíña Urraca.



Figura 1 Retrato da raíña Urraca no Tombo A da Catedral de Santiago, onde aparece representada cos seus atributos de poder (cetro, coroa, trono) sostendo na man o privilexio que outorga á igrexa de Santiago.
 © Arquivo Catedral de Santiago, ACS CF 34, fol. 31r

Tareixa de Portugal

Filla do rei Afonso VI de León e Castela e de Ximena Moniz, con quen o rei mantivo unha relación de 1078 a 1080, entre o final do seu primeiro matrimonio con Ines de Aquitania e antes do seguinte con Constanza de Borgoña³. Naceu no ano 1079, segunda filla froito da unión ilexítima entre o monarca e a nobre; apenas hai información sobre a súa infancia e educación. Nun contexto de alianzas da monarquía castelá-leonesa cos borgoñóns, que xa dera como froito o enlace entre Afonso VI e Constanza de Borgoña, en 1095 ou 1096 celebrouse o casamento de Tareixa con Henrique de Borgoña, irmán do duque de Borgoña e sobriño da raíña Constanza. Desta unión naceron tres fillas e dous fillos, entre eles Afonso Henriques, primeiro rei de Portugal.

Como consecuencia deste matrimonio, e de xeito comparable ao que acontecera coa súa irmá Urraca, o rei Afonso VI concedeu ao seu xenro Henrique de Borgoña e á súa filla Tareixa o Condado Portucalense. Isto supuxo unha reorganización do territorio do espazo máis occidental do reino, posto que se subtraía unha parte importante do seu dominio aos condes de Galiza, Urraca e Raimundo de Borgoña. Desde este momento e ata o falecemento do conde en 1112, a infanta Tareixa aparecerá acompañando ao esposo na documentación emitida desde as chancelarías condal e rexia.

Tras o falecemento do seu cuñado Raimundo e as segundas nupcias de Urraca con Afonso I de Aragón, os condes portucalenses xogaron un papel activo na política galaico-leonesa, tomando partido tanto pola raíña como polo rei aragonés, segundo o momento no enfrontamento entre ambos cónxuxes, que acabou derivando na disolución do matrimonio. Froito desta implicación nos asuntos ao norte do Miño, Tareixa entrou en contacto coa nobreza galega e en especial coa familia Trava, á que pertenceron o que foi o seu amante (e logo marido) despois de quedar viúva en maio de 1112, Fernando Perez de Trava, e o home da súa filla Urraca Henriquez, Bermudo Perez de Trava (Branco-Barros 2007: 336; Caveró 2005: 419).

3 Para a aproximación biográfica séguese a Amaral-Barroca 2020, completado coas referencias citadas no texto.

O falecemento do conde marcou unha mudanza moi significativa no papel político da filla do emperador, xa que lle permitiu asumir un lugar de poder afastado dos tradicionais roles femininos. Na documentación conservada emitida no seu nome, a condesa é presentada no centro da acción política e de goberno do condado, incluída a defensa da fronteira sur, ameazada naquela altura polos almorábides. Fronte a isto, nas fontes narrativas apenas está presente; chama en especial a atención a súa ausencia da tradición portuguesa, en que a súa presenza se limita a referencias puntuais ou relacionadas coa liñaxe (Branco–Dias 2007: 341-342). Os documentos mostran unha importante novidade que se produciu a partir de 1117, cando Tareixa comezou a usar o título de «raíña» en vez dos de «condesa» e «infanta». Este cambio pode interpretarse tanto como unha reivindicación da súa liñaxe rexia como unha mostra de que se equiparaba á súa irmá Urraca e se presentaba como lexítima herdeira que reclamaba o goberno de parte do que foran dominios do rei Afonso VI (Amaral–Barroca 2020: 184-194; cf. tamén Cavero 2005: 413-425; Oliveira 2007: 25-26).

A aproximación de Tareixa á nobreza galega, e en especial a concesión a Fernando Perez de Trava de importantes funcións militares, provocou o descontento da nobreza portuguesa, que se foi afastando dela e achegando ao seu fillo, ata se producir a partir de 1125 un afastamento case total. O 24 de xuño de 1128 as dúas faccións enfrontáronse preto de Guimarães; a vitoria foi para o bando de Afonso Henriques e a maioría dos grandes nobres do sur do Miño. En consecuencia, Tareixa —e con ela Fernando Perez de Trava e demais partidarios seus— abandonou o condado e refuxiouse en Galiza, onde faleceu o 1 de novembro de 1130 (Oliveira 2007: 28-29). Está sepultada na catedral de Braga.

Texto 3

LXXXIX. PROMISSIO T. REGINE PORTVGALENSIS DE ELIGENDA SEPVLTVRA
IN ECCLESIA COMPOSTELLANA

Postquam archiepiscopus duo supradicta, alterum a rege, alterum ab infanta eius sorore se impetrasse uidit, litteras suas ad Portugalensem reginam dominam T. regis materteram in hec uerba direxit:

Venerabilis regina, nobilitati tue presentium destinatione innotescimus regem nostrum dominum Adefonsum atque infantam eius sororem nostro consilio suis animabus prouidentes corpora sua

beati Iacobi ecclesie tumulanda concessisse et partem de suis honoribus eidem ecclesie pro suarum animarum salute et remedio promississe. Quapropter tuam prudentiam monendo rogamus, ut corpus tuum ad eorum exempla supradicte tumulandum promittas et promissum concedas.

Visis his litteris, regina prefata archiepiscopi petitionem iustam et rationabilem et sibi maxime utilem esse non modicum gauisa est. Et quod archiepiscopus per litteras ab ea petiit, gaudenti animo et leto uultu uno cardinalium beati Iacobi presente et aliis multis personis illi concessit et partem magnam de suo honore eidem ecclesie in morte sua se daturam coram omnibus promisit.

Historia Compostellana (Falque 1988: 410).

Tradución LXXXIX. PROMESA DE TAREIXA, RAÍÑA DE PORTUGAL, DE ELIXIR SEPULTURA NA IGREXA COMPOSTELÁ

Despois que o arcebispo viu que conseguira as dúas promesas anteriores, unha do rei, a outra da infanta, súa irmá, enviou unha carta á raíña de Portugal dona Tareixa, tía do rei, con estas palabras:

Venerable raíña, pola presente pomos en coñecemento da túa nobreza que o noso señor o rei Afonso e a súa irmá a infanta vendo polas súas almas e seguindo o noso consello concederon os seus corpos á igrexa de Santiago para seren enterrados e prometeron parte dos seus señoríos á mesma igrexa pola salvación e remedio das súas almas. Por iso rogamus exhortando a túa prudencia que, seguindo o exemplo deles, prometas o teu corpo á referida igrexa para ser enterrado e cumpras o prometido.

Vistas estas cartas, a citada raíña alegrouse ante a petición do arcebispo, que era xusta e razoable e moi proveitosa para si. E o que o arcebispo lle pediu na súa carta, con ánimo gozoso e alegre rostro concedeullo en presenza dun dos cardeais de Santiago e doutras moitas persoas e prometeu diante de todos que doaría gran parte do seu señorío á mesma igrexa á hora da súa morte. (...)⁴

Neste capítulo LXXXIX do segundo libro da *Historia Compostelana* (vid. Urraca de León) nárrese a petición remitida polo arcebispo de Santiago, Diego Xelmírez, á raíña Tareixa de Portugal, para que considere

4 Traducido ao galego desde a versión en castelán de Falque (1994: 482).

a posibilidade de elixir a catedral de Santiago como o seu lugar de enterramento, do mesmo xeito que acababan de facer o rei Afonso VII e a infanta Sancha, sobriños ambos de Tareixa de Portugal. Cómpre resaltar a utilización na crónica da expresión *Portugalensem reginam* para referirse á interlocutora do arcebispo, o que parece indicar o recoñecemento por parte da curia compostelá do título rexio para a dama.

Texto 4 (...) Quapropter ego regina domna Tarasia non aduersariorum meorum potencia coacta sed scelerum meorum mole grauata una cum meorum hominum prouida dispensacione seu Limiensium principum fauore seminando mercedem quam in futuro colligere gaudeo Beatissimum Martinum primitus uenerando exinde omnes sanctos exorando do atque concedo Auriensi sedi ut sit ibi urbs ampliori plebe ornata et multarum gentium tutela ut que paganorum persecutione fuerant dissipata meo fauore sint edificata. Quicumque enim ciues nunc ibi sunt uel fuerint seu quicumque aduenerunt uel aduenerint ibidem pacati et ab omni lesione securi permaneant. Et sicut apud castellum Alliariz diuersis partibus multe gentes in capite kalendarum pro foro diuersarum rerum uniuersaliter conueniunt sic iubeo atque concedo ut medio mensis ad Auriensem burgum conueniant et securi et inlesi in eundo et in redeundo persistent.

(...)

Facta karta uel testamentum dia que est XIII Kalendas Marcii Era M.^a C.^a LX.^a. Ego regna supra nominata uobis domno Didaco Auriensi episcopo hanc kartam propria manu roborauit et confirmauit.

Documentos medievais portugueses (Azevedo 1962: doc. 60, 75-76)

Tradución (...) Por estes motivos eu, dona Tareixa, a raíña, non por coacción dos meus inimigos, senón polo peso dos meus pecados, coa xenerosa disposición dos meus homes e co favor dos nobres da Limia, sementando a recompensa que recollerei con gozo no futuro, honrando en primeiro lugar o moi benaventurado san Martiño e suplicando despois a todos os santos, outorgo e permito ao bispado de Ourense que haxa alí unha cidade honrada cunha plebe máis numerosa e protección para moitas persoas, e que o que fora destruído pola persecución dos pagáns sexa cimentado baixo o meu amparo. Todos os cidadáns que alí están ou estiveren, e todos os que alí viñeron ou viñeren permanezan en paz e seguros de todo dano. E así como no castelo de Allariz se reúnen a comezos de mes moitas xentes

procedentes de diversas rexións por motivo dun mercado de diversos bens, así mando e permito que á metade de mes veñan ao burgo de Ourense e permanezan seguros e sen dano á ida e á volta.

(...)

Feita a doazón no día 13 antes das kalendas de marzo, na era 1160 [no día 17 de febreiro do ano 1122]. Eu, a mencionada raíña, validei e asinei da miña man este documento para vós, o bispo don Diego.

Neste documento, datado no ano 1122, Tareixa, raíña de Portugal, outorga a súa protección aos habitantes da cidade de Ourense e concede o privilexio de celebraren un mercado mensual. Tamén lle dispensa ao bispado certos dereitos señoriais, sempre baixo o seu amparo rexio.

Berenguela de Barcelona

Nacida en 1108, Berenguela era filla de Ramón Berenguer III, conde de Barcelona, e de Dulce de Provenza. No verán de 1127 acordouse o seu matrimonio co novo rei de León e Castela, Afonso VII, coa intermediación dun arcediogo da igrexa de Barcelona e os principais magnates de León e Castela. A voda celebrouse en Saldaña (Palencia) en novembro de 1127 ou xaneiro de 1128, e con ela establecíase a alianza política entre dous territorios cristiáns nun momento en que continuaba o enfrontamento de Afonso VII con Afonso I de Aragón. Desta unión naceron, entre outros, os infantes Sancho (futuro Sancho III de Castela) e Fernando (futuro Fernando II de León) e as infantas Constanza (raíña de Francia tras o seu matrimonio con Luís VII) e Sancha (raíña de Navarra tras casar con Sancho VI).

A chegada da nova raíña á corte leonesa supuxo a entrada en contacto coas culturas catalá e occitana, tanto a través da propia Berenguela como dos integrantes do séquito que a acompañaba, pois propiciou o traslado á parte occidental da península entre outros de Poncio de Cabrera e Poncio de Minerva. Estes dous magnates proviñan do ámbito xeográfico en que se xerara o trobadorismo e algúns membros das liñaxes ás que pertencían participaran directamente na lírica occitana. Unha vez instalados na corte de Afonso VII e Berenguela, recibiron importantes tenencias por parte do rei e un notable patrimonio, ao tempo que estableceron relacións coas liñaxes autóctonas como os Velaz, o que propiciou o contacto coa lírica occitana e a súa adaptación no reino. Outra mostra da influencia da raíña na lírica podería atoparse nos dous últimos versos do sirventés *Empeiraire, per vostre prez* do trobador Marcabru dirixido a Afonso VII, en que este lle pide que interceda por el ante o rei⁵.

Xunto coa faceta de impulsora da lírica, a raíña Berenguela parece ter xogado un papel político destacado como conselleira do rei, tal e como queda reflectido na *Chronica Adefonsi Imperatoris*, e que compartiría coa infanta Sancha, irmá de Afonso VII. Entre outros episodios a *Chronica* narra como, no contexto da ofensiva cristián contra o

5 «Empeirairez, pregaz per mei, / q'eu farai vostre prez richir» (vv. 33–34). 'Emperatriz, rogade por min, que eu farei crecer a vosa fama' (Gaunt–Harvey–Paterson 2000: 319–323).

castelo de Oreja (1139), os almorábides atacaron Toledo nun intento de disuadir o rei da súa misión e a raíña, que se encontraba en dita cidade, interveu e conseguiu a retirada dos musulmáns⁶.

Berenguela de Barcelona faleceu en Palencia en 1149. O seu corpo foi trasladado de alí a Compostela para ser enterrada na catedral, en cumprimento da súa vontade; o seu sepulcro consérvase no Panteón Real do templo, xunto co do seu fillo Fernando II e do seu neto Afonso IX. Descoñécese tanto a localización como a forma orixinal da sepultura, xa que a efíxie xacente actual foi labrada a mediados do século XIII. Nela a raíña-emperatriz é representada cunha capa con cordas, *pelote* con amplas aberturas laterais, brial e touca curta, combinando trazos modernos con outros máis tradicionais.

Texto 5 Deinde ceperunt destruere uineas et arbusta, sed in ciuitate erat imperatrix domna Berengaria cum magna turba militum et ballistorum et peditum, qui sedebant super portas et super turres et super muros ciuitatis et custodiebant eam. hoc uidens imperatrix, misit nuntios regibus Moabitarum, qui dixerunt eis: «hoc dicit uobis imperatrix, uxor imperatoris: nonne uidetis quia contra me pugnatis, que sum femina, et non est uobis in honorem? sed si uultis pugnare ite in Aureliam et pugnate cum imperatore, qui cum armatis et paratis aciebus uos expectat». hoc audientes reges et principes et duces et omnis exercitus, eleuauerunt oculos suos et uiderunt imperatricem sedentem in solio regali et in conuenienti loco super excelsam turrem que nostra lingua dicitur alcaçer, et ornatam tanquam uxorem imperatoris; et in circuitu eius magna turba honestarum mulierum cantantes in tympanis et citaris et cymbalis et psalteriis. sed reges et principes et duces et omnis exercitus, postquam eam uiderunt, mirati sunt et nimium sunt uerecundati, et humiliauerunt capita sua ante faciem imperatricis et abierunt retro, et deinde nullam causam leserunt et reuersi sunt in terram suam, collectis a se suis insidiis, sine honore et uictoria.

*Adefonsi Chronica*⁷

6 Consúltese información sobre Berenguela de Barcelona en Recuero Astray (2018), Souto Cabo (2012d: 46 e ss. e 2018b), Corral Díaz (2022: 66-70). Sobre a súa tumba na Catedral de Santiago véxanse Sánchez Ameijeiras (2016: 223) e Yzquierdo Peiró (2019: 26-28).

7 Texto extraído de https://corpus.cirp.gal/codolga/fontes/2012_chronica_ade_fonsi.

Tradución 55 (150). Despois destruíron as viñas e arbustos, mais na cidade estaba a emperatriz dona Berenguela xunto cun gran tropel de cabaleiros, besteiros e peóns, que permanecían nas portas, nas torres e nas murallas da cidade e a defendían. Ao ver isto, a emperatriz enviou aos reis dos moabistas mensaxeiros, que lles dixeron: «A emperatriz, esposa do emperador, divos isto: ‘Non vedes que loitades contra min, que son unha muller, e isto non vos honra? Pero se queredes loitar, ide a Oreja e loitade co emperador, que vos espera coas súas liñas armadas e dispostas’». Ao oír isto, os reis, príncipes e caudillos e todo o exército levantaron os seus ollos e viron á emperatriz que estaba sentada no trono real e nun lugar apropiado sobre unha alta torre, que na nosa lingua se chama alcázar, engalanada como a esposa dun emperador e cun grande tropel de mulleres honorables ao seu redor cantando con tímpanos, cítaras, címbalos e salterios. E os reis, príncipes e caudillos e todo o exército, despois de vela, asombráronse, avergoñáronse moitísimo, inclinaron as súas cabezas ante a presenza da emperatriz, retrocederon, despois non causaron ningún dano e regresaron ao seu territorio sen honra nin vitoria, tras unirse a eles os seus emboscados⁸.

Este episodio protagonizado pola raíña Berenguela e que se encadra no contexto dun enfrontamento cos musulmáns, constante ao longo do reinado de Afonso VII, é relatado no primeiro libro da *Chronica Adefonsi Imperatoris*. Esta crónica, tamén coñecida como *Crónica do emperador Afonso VII*, é un dos principais textos historiográficos para o coñecemento do reinado de Afonso VII, en que teñen unha presenza importante as figuras da raíña Berenguela e da infanta Sancha, irmá do rei. A obra está formada por dous libros en prosa e o «Poema de Almería» e nela nállanse os feitos da vida do rei Afonso VII, con especial énfase nas cuestións políticas. Foi escrita a mediados do século XII por un autor ou autores de identidade descoñecida, que debeu ser contemporáneo da historia que relata (pode que incluso testemuña presencial dalgúns dos feitos), cronista oficial do monarca e pertencente ao alto clero (Pérez González 2015: 21-22).

8 Traducido ao galego a partir da versión ao castelán de Pérez González (2015: 148).



Figura 2 Sepulcro da raíña Berenguela na Catedral de Santiago na capela das reliquias e panteón real. Falecida en 1149, os seus restos foron trasladados a diferentes localizacións da basílica compostelá ata que en 1535 a súa sepultura foi situada no actual recinto xunto coas tumbas do seu fillo, Fernando II, do seu neto, Afonso IX, de Raimundo de Borgoña (primeiro marido de Urraca de León), de Pedro Froilaz (conde de Trava e aio de Alfonso VII) e da raíña Xoana de Castro. A súa efixie xacente é gótica. Museo Catedral de Santiago, © Fundación Catedral de Santiago

Beatriz de Suabia

Nacida en 1198 ou 1202, Beatriz foi filla de Felipe, duque de Suabia e fillo do emperador Federico I Barbarroxa, e de Irene, filla do emperador bizantino Isaac II. A información dos primeiros anos da súa vida é escasa; tras o asasinato de seu pai en 1208 cando estaba a piques de ser coroado emperador, pasou a estar baixo a protección do seu cuñado o emperador Otón IV. Por mediación da raíña Berenguela de Castela, en 1219 concertábase o seu matrimonio co rei Fernando III de Castela, que tivo lugar a finais dese mesmo ano en Burgos. Da unión naceron dez fillos, sete homes e tres mulleres. Este enlace supuxo a alianza entre Castela e o Imperio, así como a vinculación cunha das dinastías máis importantes da Europa do momento e o reforzo da lexitimación do rei, que casaba cunha muller con dobre ascendencia imperial. Precisamente as orixes da raíña Beatriz foron a base das aspiracións ao imperio do seu primoxénito, o rei Afonso X (Baura 2018-2019: 64).

Aínda que a presenza da soberana nas crónicas non é moi abundante, as distintas testemuñas escritas mostran un matrimonio ben avido en que Beatriz ocuparía un discreto papel ao lado do rei, a quen acompañou ata falecer en 1235. A raíña dispuxo das rendas da súa dote e tamén recibiu do rei a tenencia de León (1232), ademais doutras accións como a toma baixo a súa protección dun hospital de peregrinos en Salto, construído polo abade de Sahagún, ou o envío dunha embaixada ao imperio xermánico. As fontes indican que pasou boa parte do tempo tras o casamento nas Huelgas (Burgos) e en Valladolid, ao igual que a raíña Berenguela; no mosteiro entraría en contacto coas novidades culturais e intelectuais europeas, ao tempo que supervisaba a crianza dos fillos, confiada ao mordomo da súa sogra Berenguela, don Garcia Fernandez de Villamayor.

Só se coñece un relato cronístico en que a raíña Beatriz apareza participando activamente na vida política. Trátase dun episodio narrado na *Crónica latina* en que actúa, xunto con Berenguela, como mediadora entre Fernando III e Alvar Perez de Castro, que fora estreito colaborador do monarca, pero con quen se puxera a mal ao casar con Mencia, filla de Lope Diaz, sen solicitar o permiso do rei. Ademais de dar mostra do papel político xogado por Beatriz, este acontecemento é exemplo do que parece ter sido unha constante no reinado da monarca, a estreita colaboración coa raíña Berenguela, a artífice principal da unión matrimonial.

A transcendencia desta raíña faise patente pola súa presenza na lírica galego-portuguesa, tanto polas tres mencións nas *Cantigas de Santa María* (CSM 122, 256 e 292) como polo pranto que lle dedica Pero da Ponte, aquí reproducido⁹.

Texto 6 Nostro Senhor Deus! Que prol vos ten ora
por destróirdes este mund' assi,
que a melhor dona que era i,
nen ouve nunca —vossa madre fóra—
levastes end'? E pensastes mui mal
d' aqeste mundo fals' e desleal;
que, quanto ben aqeste mund' avia,
todo lho vós tolhestes en un dia!

Que pouc' ome, por én, prezar devia
este mundo, pois bondad' i non val
contra morrer! E pois el assi fal,
seu prazer faz quen per tal mundo fia;
ca o dia que eu tal pesar vi,
ja, per quant' eu d' este mund' entendi,
per fol tenh' eu quen por tal mundo chora,
e per máis fol quen máis en ele mora!

En forte ponto e en forte ora
fez Deus o mundo, pois non leixou i
nen un conorto e levou d' aqui
a bõa Rainha, que end' é fóra,
dona Beatrix! Direi-vos eu qual:
non fezo Deus outra melhor nen tal,
nen de bondade par non lh' acharia
ome no mundo, par Santa Maria!¹⁰

Pero da Ponte (B 985bis, V 573, RM 120,28)

9 A bibliografía sobre Beatriz de Suabia é bastante escasa, en comparación coas outras monarcas (Urraca de León ou Violante de Aragón). Destaca a publicación de Baura (2018-2019).

10 Edición de Panunzio (1992: 113-114).

Paráfrase I. Noso Señor Deus! Que proveito vos ten agora destruírdes así este mundo, porque levastes a mellor dona que había e houbo nunca, exceptuando vosa nai? E tratastes moi mal este mundo falso e desleal; porque, canto ben había no mundo, arrebatástelo vós todo nun día!

II. Ningún home debería apreciar moito este mundo, pois non se valora a bondade contra a morte! E posto que el (o mundo) é así, cúmprelle o gusto quen en tal mundo confía; porque o día en que eu vin tal pesar, xa, por canto eu entendín deste mundo, teño por louco quen chora por tal mundo, e por máis louco a quen máis mora nel!

III. En mala hora e en mala ocasión fixo Deus o mundo, pois non deixou nel ningún conforto e levou de aquí a boa Raíña, dona Beatriz, que agora está fóra del! Direivos eu quen: non fixo Deus outra mellor nin parecida, nin ninguén atoparía semellante en bondade no mundo, por Santa María!

Esta cantiga constitúe o primeiro pranto conservado da lírica galego-portuguesa e é o único que, ademais, deplora a morte dunha dama. Pero da Ponte, trovador ao servizo de Fernando III e máis tarde ao de Afonso X, realiza unha singular *laudatio funebris* de Dona Beatriz seguindo os parámetros marcados pola tradición do *planh* occitano, tanto desde o punto de vista formal (o texto reproduce un esquema métrico dun modelo previo occitano) como desde o punto de vista do contido coa *laudatio* da finada e a expresión da dor causada pola morte a través dos recursos retóricos habituais (hipérboles totalizadoras para destacar as calidades excepcionais da defunta)¹¹.

11 Máis información sobre este pranto feminino en Corral Díaz (2017b).

Xoana (Jeanne) de Ponthieu

Filla da condesa Marie de Ponthieu e do seu marido Simon de Danmartin, Xoana foi a segunda esposa do rei Fernando III de León e Castela. Os datos que se coñecen da súa vida están principalmente vinculados ao seu papel nas alianzas matrimoniais entre Francia, Inglaterra e Castela-León, en que xogou un papel importante e que determinan en boa medida o perfil que se pode trazar desta figura.

En 1225 a condesa e o conde de Ponthieu estableceron unha alianza co rei Luís VIII de Francia e acordaron que nos dous anos seguintes non casarían a ningún dos seus fillos e fillas sen o permiso do rei de Francia, e que ademais non o farían con inimigos da coroa francesa. Anos despois deste acordo, en 1234, e obviando pactos anteriores, foi fixado o casamento da herdeira do condado, Xoana de Ponthieu, con Henrique III de Inglaterra. Isto incumpría os intereses da monarquía francesa, pois supuña que outro territorio francés pasase a formar parte do patrimonio do rei inglés, o que motivou que solicitaran a intervención papal; o papa Gregorio IX declarou nula a unión, ao parecer xa celebrada pero non consumada aínda.

Certos autores sosteñen que a raíña Branca de Castela tería intervido activamente no proceso e proposto a Xoana como candidata a casar co seu sobriño o rei Fernando, que quedara viúvo en 1235 e a quen súa nai, a raíña viúva Berenguela de Castela (irmá de Branca), procuraba nova esposa, ante o temor pola súa castidade (Bianchini 2012: 244; González 1980-1986: 112; Shadis 1996: 340-342). Tras a obtención da dispensa do papa Gregorio IX (os dous contraentes descendían de Afonso VII), o enlace celebrouse en novembro de 1237 en Burgos. A nova raíña recibiu do rei a cidade de Carmona, e tamén figura como terceira beneficiaria no repartimento de Sevilla de 1253; ademais, en 1251 herdou o condado de Ponthieu á morte da súa nai. Da súa unión co rei castelán naceron cinco fillos; a súa sucesora no condado de Ponthieu foi Leonor de Castela, que chegou a raíña de Inglaterra tras o seu matrimonio co futuro rei Eduardo I.

Despois do falecemento de Fernando III en 1252, Xoana de Ponthieu permaneceu un tempo en Castela, ata que hacia 1256 (ou 1257) optou por regresar a Francia (González Jiménez 2004: 58), onde casou con Jean de Nesle e viviu ata a súa morte en 1279. A lírica galego-portuguesa faise eco do rumor que a acusaba de manter unha relación incestuosa co infante

don Henrique, fillo de Fernando III e Beatriz de Suabia, nas cantigas *Amigas, eu oí dizer* (B 1390, V 999), *Sei eu, donas, que deitad' é d'aquí* (V 1008) de Gonçalo Eanes do Vinhal, *Ai!, Deus, que grave coita de sofrer* (B 222) de Pero Garcia Burgalês (González Jiménez 2004: 87-88). Con todo, ningunha outra fonte recolle acusacións semellantes, e de feito a *Historia de rebus hispanie sive historia gothica* de Rodrigo Ximénez de Rada resalta a beleza, modestia e virtude da raíña Xoana. Richard P. Kinkade propón interpretar estas cantigas como un ataque lanzado por un trobador partidario do rei Afonso X contra o infante Henrique e a raíña Xoana, sen fundamento real, coa posible intención de que actuasen a modo de ameaza para os seus partidarios; o mesmo autor sitúa a elaboración das composicións de Gonçalo Eanes do Vinhal despois de que a raíña e o infante abandonaran a corte castelá (Kinkade 1995).

Texto 7 *Esta cantiga fez don Gonçalo Anes do Vinhal ao infante don Anrique, porque dizian que era entendedor da rainha dona Joana, sa madраста; e esto foi quando o el-Rei don Afonso pos fora da terra*¹².

Sei eu, donas, que deitad' é d' aquí
do reino ja meu amig' e non sei
como lhi vai, mais quer' ir a el-rei,
chorar-lh' ei muito e direi-lh' assi:
Por Deus, senhor, que vos tan bon rei fez,
perdoad' a meu amig' esta vez.

Porque o amo tan de corazón
como nunca amou amigo molher,
irei ali u el-rei estiver,
chorando dos olhos direi-lhe enton:
Por Deus, senhor, que vos tan bon rei fez,
perdoad' a meu amig' esta vez.

E pois que me non val rogar a Deus
nen aficar nen me queren oír,
irei a el-rei mercee pedir

12 Rúbrica explicativa anteposta á cantiga V 1008.

e direi chorando dos olhos meus:
*Por Deus, senhor, que vos tan bon rei fez
perdoad' a meu amig' esta vez.*

E por Deus, que vos deu honra e bondade,
a don Anris esta vez perdoade¹³.

Gonçalo Eanes do Vinhal (V 1008, RM 60,16)

Paráfrase *Esta cantiga fixo don Gonçalo Eanes do Vinhal ao infante don Henrique, porque dicían que era «entendedor» (amante) da raíña dona Xoana, a súa madrastra; e isto aconteceu cando el Rei don Afonso o desterrou.*

I. Donas, sei que foi expulsado de aquí do reino o meu amigo, e non sei como está; mais quero ir ter con el-rei, chorando moito, e dicirle así: *Por Deus, señor, que vos fixo tan bo rei, perdoade o meu amigo desta vez.*

II. Porque o amo tan de corazón como nunca muller amou o seu amigo, irei alí onde o rei estiver e chorando direille entón: *Por Deus, señor, que vos fixo tan bo rei, perdoade o meu amigo desta vez.*

III. E como non me vale rogar a Deus nin insistir nin me queren oír, irei a el-rei pedir mercé e direi, chorando dos meus ollos: *Por Deus, señor, que vos fixo tan bo rei, perdoade o meu amigo desta vez.*

IV. E por Deus, que vos deu honra e bondade, desta vez perdoade a don Henrique.

Utilizando o modelo da cantiga de amigo, o trovador constrúe unha sátira, aludindo aos supostos amores incestuosos entre Xoana de Pontthieu, raíña viúva de Fernando III, e o seu fillastro D. Henrique, o cal fora expulsado do reino polo novo rei, o seu irmán D. Afonso X. A rúbrica explicativa contextualiza eses datos, mais, de calquera forma, existen elementos na cantiga que a fan singular, como o relato dos aspectos concretos que causaron a ausencia do amigo, isto é, o feito de ter sido expulsado do reino e necesitar o perdón real para regresar, e a presenza do seu nome no último verso da *finda*: «Don Anris». Ao dirixirse ás confidentes como «donas», a «amiga» deixa claro que o episodio sucede nun ambiente cortés, onde ela, ademais, desfrutaba da

13 Edición de Viñez Sánchez (2004: 265).

intimidade do rei, podendo velo para suplicarlle o perdón do amigo. O mesmo tema aparece noutra cantiga de Gonçalo Eanes do Vinhal (B 1390, V 999) e na cantiga seguinte de Pero Garcia Buralês (texto 8).

Texto 8 Ai!, Deus, que grave coita de sofrer:
desejar mort' e aver a viver
com' oj' eu viv', e mui sen meu prazer,
con esta coita que me ven tanta;
desejo mort' e querria morrer,
porque se foi a rainha franca.

A esta coita nunca eu par vi;
desejo morrer, pero vivo assi,
per bõa fe, a gran pesar de min,
e direi-vos que me máis quebranta:
desejo morte que sempre temi,
porque se foi a rainha franca.

Ai!, coitado, con quanto mal me ven,
porque desejo mia morte, por én
perdi o dormir e perdi o sén,
e choro sempre quand' outren canta;
e máis desejo morte doutra ren,
*porque se foi a rainha franca*¹⁴.

Pero Garcia Buralês (B 222, RM 125,1)

Paráfrase I. Ai, Deus, que gran coita de sufrir: desexar a morte e ter que vivir como hoxe vivo, sen ningún pracer, con esta coita tan grande que me vén; desexo a morte e querría morrer, *porque se foi a raíña «franca»*¹⁵.
II. Nunca vin coita igual; desexo morrer, mais vivo así, é verdade, con gran pesar; e direivos o que máis me quebranta: desexo a morte, que sempre temín, *porque se foi a raíña «franca»*.

¹⁴ Edición de Marcenaro (2012: 319).

¹⁵ O sintagma *rainha franca* non ten un significado claro. Podería indicar: «rainha nobre», co sentido que a palabra «franco/franca» adquire, en xeral, na lírica occitana, «rainha francesa» ou, como suxire C. Michaëlis ([1904] 1990: I, 806), «porque se foi a rainha à França» (Marcenaro 2012: 321; *Universo Cantigas*, nota ao v. 6, consulta 2/07/2022).

III. Ai, coitado, canto mal me vén, porque desexo a miña morte; por iso perdín o sono e perdín a razón, e choro sempre cando outro canta; e desexo a morte máis que calquera outra cousa, *porque se foi a raíña «franca»*.

Esta anómala cantiga de amor contén indicios de que pode ser lida, realmente, como un escarnio, tamén alusivo aos citados amores entre Xoana de Ponthieu e D. Henrique, irmán de Afonso X. Aínda que desenvolva con mestría os recursos e os tópicos usuais da cantiga de amor (o sufrimento amoroso que leva á morte, a perda do sono e da razón e o choro continuo), a referencia presente no refrán á raíña «franca» apunta cara a unha lectura satírica, na cal D. Henrique, como suxeito poético, lamenta a partida da raíña, a súa amada.

Violante de Aragón

Nacida en 1236 en Zaragoza, Violante era filla primoxénita do rei Xaime I de Aragón e da raíña Violante de Hungría. En 1238 formaba parte do séquito real que acompañou ao rei aragonés na conquista de Valencia, feito loado por Pero da Ponte na cantiga *O que Valença conquireu* (texto 10). Pouco despois, hacia 1240, debeu ser concertado o seu matrimonio co príncipe herdeiro de Castela; como consecuencia do acordo, cando contaba con entre 7 e 10 anos foi enviada á corte castelá para ser educada como futura esposa do chamado a ser rei. O enlace celebrouse en 1249, tras a toma de Sevilla e cando Violante acadara a idade mínima para o matrimonio cristián (12 anos); á morte de Fernando III en 1252, Afonso X e Violante iniciaron o seu reinado. Desta unión naceron seis fillas e cinco fillos, a primoxénita a infanta Berenguela (nacida en 1253), designada herdeira en 1254 ata o nacemento do infante Fernando (1255) e o último o infante Xaime (nacido en 1267).

Non queda claro nas fontes se a raíña Violante xogou un papel activo á hora de concertar os matrimonios da súa descendencia; do que si hai probas é da súa participación na actividade política do reino en distintos momentos. Entre outras accións, a raíña interveu nas relacións entre os reis de Castela e Aragón, mediando e intercedendo polo seu marido ante seu pai. A confianza depositada por Afonso X nas súas capacidades vese no seu papel de negociadora durante a rebelión nobiliaria de 1272-1273, aínda que a situación cambiaría drasticamente tras o falecemento do herdeiro Fernando de la Cerda en 1275. A raíña Violante tomou partido activo polos seus netos e defendeu as súas aspiracións ao trono, mentres que o rei designaba herdeiro ao infante Sancho en 1278. A relación matrimonial deteriorouse irremediabilmente, e a raíña buscou refuxio en Aragón xunto cos seus netos, os infantes de la Cerda, e a súa nora Blanca de Francia; debeu permanecer no reino veciño entre 1278 e 1279.

Ao seu regreso a Castela a súa situación era radicalmente distinta, pois non contaba co apoio nin do seu esposo, o rei Afonso X, nin do seu fillo e infante herdeiro Sancho. No conflito xurdido a finais do reinado de Afonso X entre este e o seu fillo, a raíña Violante tomou partido por Sancho, quen a cambio lle concedeu o necesario para vivir dignamente. Tras o falecemento do rei Afonso X en 1284, dona Violante pasou ao novo status de raíña viúva, condición en que levou a cabo unha

acción que a vincula directamente con Galiza: a fundación do convento de Santa Clara de Allariz (Ourense), estipulada no seu terceiro e último testamento, con data 11 de abril de 1292 (AHN, Clero-Secular_Regular, Car. 1429, N. 5)¹⁶. Antes diso, en 1286 a raíña obtivera do rei Sancho IV o apoio para impulsar a fundación, por medio da promulgación dun documento en que acoutaba o lugar en que se había de erixir o complexo monástico. Alén deste patrocinio relixioso en Allariz, non hai noticia dunha relación especial da raíña Violante con Galiza. Para M^a Jesús Fuente detrás deste feito habería intereses políticos que irían máis aló dos relixiosos, e así a intervención en Allariz procuraría o apoio do clero e da nobreza galegos co fin de mellorar a súa imaxe e volver ocupar un papel máis destacado na actividade política (2017: 184-185).

Texto 9 In nomine domini amen. XI dias andados de abril, era de mili CCC e XXX annos. Conosçuda cosa sea a quantos esta carta vieren *como* yo donna Violante, por la gracia de Dios reina de Castiella e de León, en mio sanno entendimiento qual me le Dios Dios (*sic*), et en mi cumplida memoria e en mi salut, con mi buenna voluntad, e con grant devoçión, por mucho bien e *mucha* merçet que me Dios fiço e senialladamente por muchos e muchas de mio linage *que* fiço acabar su vida e su façienda en grant omillat e en *Sancta* Religión, otorgo e prometo de tomar la orden de Sancta Clara en el Monesterio de Allariz *que* yo fago, *que* quando (me lo)? Dios guisare a mi onrra e a pro del Monesterio, a loor de Dios e de *Sancta* María, su madre, e de *Sancta* Clara, é de acabar en ella mi vida. Et si por abentura guyssado non ovier *que* la luego non pudiesse tomar la *orden*, assi *como* sobredicho es, fago luego mio testamento de mi alma e de mi cuerpo. Primeramente de mi alma a Dios e a Santa María, su madre, e a Sant Françisco, e a Santa Clara. E mando mio cuerpo enterrar en esse monesteryo de Allariz *que* yo fago de la *Orden* de *Sancta* Clara en derecho del altar de Santa *María* dentro, en el coro de las duenas. E así lo prometo e lo otorgo e así lo juro que en este monesterio sobredicho tomo mi sepultura. E así lo ruego e lo mando a todos los mios mansesores deste mio testamento e de mi façienda, que, doquier que acaesca mio finamieto (*sic*) *que* deste monesterio

16 Non se conservan os dous testamentos anteriores (Ríos Rodríguez 2021: 93).

sobredicho me bienen a enterrar de tod en todo. Ca esta es la mi devoción e el mio desseo, e la mi postreniera voluntad. E mando conmigo desse monesterio sobredicho do me mando enterrar, para la obra e para comprar herdamiento, porque puedan benir¹⁷ las duenas que y fueren en este monesterio, dozientas veçes mill *maravedís*; e las cient veçes mill para la obra, e las otras cient cient (*sic*) veçes mill para herdamiento, de los de la *guerra*. (...).

Testamento da raíña Violante, 11 de abril de 1292
(*Santa Clara de Allariz* 1986: 13-15).

Tradución En nome de Deus amén. XI días andados de abril, era de mil CCC e XXX anos. Coñecida cousa sexa a cantos esta carta viren como eu dona Violante, pola graza de Deus raíña de Castela e de León, no meu san entendemento cal me Deus (*sic*), e na miña cumprida memoria e na miña saúde, coa miña boa vontade, e con grande devoción, por moito ben e moita mercé que me Deus fixo e sinaladamente por moitos e moitas da miña liñaxe que fixo acabar a súa vida e a súa facenda en grande humildade e en Santa Relixión, outorgo e prometo de tomar a orde Santa Clara no Mosteiro de Allariz que eu fago, que cando mo Deus garde a miña honra e a beneficio do mosteiro, a loor de Deus e de Santa María, súa nai, e de Santa Clara, e de acabar nela a miña vida. E se por aventura guisado non houber que a logo non puider tomar a orde, así como sobredito é, fago logo o meu testamento da miña alma e do meu corpo. Primeiramente dea a miña alma a Deus e a Santa María, súa nai, e a San Francisco, e a Santa Clara. E mando o meu corpo enterrar nese mosteiro de Allariz que eu fago da Orde de Santa Clara en dereito do altar de Santa María dentro, no coro das donas. E así o prometo e o outorgo e así o xuro que neste mosteiro citado tomo a miña sepultura. E así o rogo e o mando a todos os meus testamenteiros deste meu testamento e da miña facenda, que, onde queira que aconteza o meu finamento que deste mosteiro citado me veñen enterrar de todo en todo. Pois esta é a miña devoción e o meu desexo, e a miña derradeira vontade. E mando comigo dese mosteiro citado onde me mando enterrar para a obra e para comprar herdanza, porque poidan vir as donas que alí foren neste mosteiro, duascentas veces mil *maravedís*; e as cen veces mil para a obra, e as outras cen cen (*sic*) veces mil para herdanza, dos da guerra (...).

17 Posiblemente debería lerse «bevir» 'vivir'.

Texto 10 O que Valença conquereu
por sempre máis valenç' aver,
Valença se quer manteer,
e sempr' en valença entendeu.
E de Valença é senhor,
pois el manten prez e loor
e pres Valença por valer.

E per valença sempre obrou
por aver Valença, de pran;
e por valença lhi diran
que ben Valença gaanhou.
E o bon rei Valença ten,
que, pois prez e valor manten,
rei de Valença lhi diran.

Ca Deus lhi deu esforç' e sén
por sobre Valença reinar,
e lhi fez valença acabar
con quant' a valença conven.
El rei que Valença conquis,
que de valença est ben fiz,
e per valença quer obrar,

rei de razon, rei de bon sén,
rei de prez, rei de todo ben
est, e rei d' Aragon, de pran!¹⁸

Pero da Ponte (B 990, V 578, RM 120,31)

Paráfrase I. O que conquistou Valencia para ter sempre máis valentía, Valencia quere manter para si e sempre amou valentía. E é señor de Valencia, pois el preserva mérito e loanza, e tomou Valencia para ter máis valor.
II. E sempre actuou con valentía para conquistar Valencia, certamente, e diranlle que por valentía gañou ben Valencia. E o bo rei ten Valencia, que, pois mantén mérito e valor, chamaranlle o rei de Valencia.

18 Edición de Panunzio (1992: 125-126).

III. E pois Deus lle deu ánimo e xuízo para reinar sobre Valencia, e fíxolle conseguir valentía para todo o que é necesario. O rei que conquistou Valencia, que de valentía é ben seguro e que actúa con valentía,
IV. é rei de razón, rei do bo goberno, rei de mérito, rei de todo ben, e rei de Aragón verdadeiramente.

Cantiga en louvor a Xaime I, de Aragón, pai de Violante, co motivo da conquista da cidade de Valencia (setembro de 1238). A presenza, por tanto, de Violante nesa composición é indirecta. Desde o punto de vista formal e conceptual, chama a atención o xogo expresivo que se establece entre dous termos homónimos, o topónimo *Valença* e o substantivo *valença* ‘valentía’, que se reiteran con profusión nas tres cobras do texto e poden incluso sobreporse xerando ambigüidade (seguramente intencionada). Neste caso, do mesmo modo que no pranto de Beatriz de Suabia (vid. texto 6), Pero da Ponte, pertencente ao círculo cortesán de Afonso X, canta de forma laudatoria a un personaxe próximo ao rei¹⁹.

19 Nas *Cantigas de Santa María*, Afonso X alude á conquista de Murcia, episodio en que intervéñen Xaime I (CSM 169).



Figura 3 A raíña Violante de Aragón aparece representada nunha miniatura do Tombo do mosteiro de San Xusto de Toxosoutos nunha posición preeminente, no centro, entre o seu marido, o rei Afonso X, e o seu fillo, o infante Fernando de la Cerda.

Archivo Histórico Nacional CODICES, L. 1002, fol. 49



Figura 4 A raíña dona Violante doou a imaxe da Virxe abrideira ao convento de Santa Clara de Allariz (Ourense), fundado por ela mesma a finais do século XIII. Denomínase «abrideira» por ter dúas pezas móbiles na súa parte frontal que, ao «abrirense», conforman un tríptico formado por tres paneis. Estendidas as partes, os relevos interiores representan diversas escenas dos Gozos de Nosa Señora que gardan relación coa tradición iconográfica das *Cantigas de Santa María* de Afonso X. Fotografía: Marta Cendón Fernández e M. Dolores Fraga Sampedro

Infantas Dulce e Sancha de León

No último verso da cantiga *Loavan un dia, en Lugo, Elvira*, de Joan Romeu de Lugo, parece deducirse da expresión «cas da Ifante» unha referencia aos pazos dunha das fillas de Afonso IX: Sancha (ca. 1191-1237) ou Dulce (ca. 1193-1245). Estas eran fillas do monarca galaico-leonés e da infanta Tareixa Sanchez, prole de Sancho I de Portugal e de Dulce de Barcelona. Elas tiveron como irmán o príncipe Fernando (1192 / 1193-1214), herdeiro do trono, mais falecido prematuramente. Por outro lado, tamén foron medias irmás do futuro Fernando III, resultado do casamento de Afonso IX con Berenguela de Castela. É importante notarmos que os dous matrimonios referidos foron anulados polo Papa por motivos de consanguinidade. Esta situación de «corte sen raíña» (propriadamente dita) terá favorecido o protagonismo das infantas no espazo doméstico do ámbito curial, palco privilexiado para os espectáculos trobadorescos.

As infantas foron nomeadas herdeiras por Afonso IX, en detrimento do futuro Fernando III. Porén, a falta de apoios no lado leonés do reino favoreceu, entre outros motivos, que os reinos de Galiza e León fosen anexionados por Castela en 1230 cando se produciu a morte de Afonso IX. A anexión foi ratificada no coñecido como *Tratado de Benavente*, polo cal as infantas obtiveron, alén dunha compensación económica, o control de sete fortalezas. Entre as figuras a que se atribúe a manutención da fidelidade desas fortalezas a favor das infantas, encóntrase Rodrigo Gomez de Trava, coñecido mecenas da lírica galego-portuguesa (vid. Dona Maior Afonso).

Despois da morte do pai, as infantas aparecen de preferencia vinculadas á rexión de Valdeorras e do veciño Bierzo leonés, seguindo probablemente o exemplo da nai, que chegara a ser tenente de Villafranca del Bierzo. Ambas as infantas foron tenentes de Palacios del Sil e Dulce, en Valdeorras.

Texto 11 *Esta cantiga de cima fez Joan Romeu, un cavaleiro que morava en Lugo, a Don Lopo Lias, porque era cego d'un olho.*

Loavan un dia, en Lugo, Elvira
Perez, a filha d' Elvira Padrõa;
todos dizian que era mui bõa
e non tenh' eu que dizian mentira,

ante tenho que dizian razon;
e Don Lopo Lias diss' i enton,
per bõa fé, que ja x' el melhor vira.

Ficou ja a dona mui ben andante,
ca a loaron quantos ali siian;
e todos dela muito ben dizian;
mais Lopo Lias estede constante:
como foi sempre un gran jogador,
disse que a vira outra vez melhor,
quand' era moça, en cas da Ifante²⁰.

Joan Romeu de Lugo (B 1612, V 1145, RM 76,1)

Paráfrase *Esta cantiga de riba fíxoa Joan Romeu, un cabaleiro que vivía en Lugo, a Don Lopo Lias, porque era cego dun ollo.*

I. Louvaban un día, en Lugo, Elvira Perez, a filla de Elvira Padroa; todos dicían que era excelente e non creo que digan mentira, antes penso que tiñan razón: e daquela Don Lopo Lias dixo que xa el vira mellor.

II. Ficou xa a dona feliz, posto que a louvaron todos os que estaban alí; e todos falaban moi ben dela; mais Lopo Lias mantiña a súa opinión: como foi sempre un gran xogador, dixo que a vira outra vez mellor, cando era moza en casa da Infanta.

Esta única cantiga conservada de Joan Romeu de Lugo presenta unha gran orixinalidade temática e un ritmo formal bastante áxil. O autor burlase de forma irónica e a través dun fino xogo de equívocos de Lopo Lias por mor da súa vista. O trovador confesa non valorar a Elvira Perez porque xa a «vira» mellor, cando era «moça» na corte da infanta. A alusión local pode mesmo descubrir unha finalidade humorística por estar perante unha circunstancia histórica moi afastada temporalmente. É de destacar que constitúe unha das escasas referencias ao espazo doméstico interior presentes na lírica galego-portuguesa, sempre dominado por figuras femininas.

20 Edición de Lapa (1970: 345)

1.2. Nobres

Maior Afonso

Maior Afonso de Meneses foi desposada, ca. 1226-1228, polo señor de Trastámara, Rodrigo Gomez de Trava ou Trastámara (1201-1261), un personaxe fundamental no ambiente político de Afonso IX de Galiza e León, mais tamén con Fernando III e Afonso X de Castela. Como se sabe, el foi prole do conde Gomez Gonzalez de Trava e de Miracle de Urgell, unha filla do conde Armengol VIII, vínculo feminino que remite aos espazos xeográficos en que se orixinou o trobadorismo europeo. Dona Maior foi filla de Afonso Telez (I) de Meneses —figura presente nas *Cantigas de Santa María*— e de Elvira Rodriguez Giron. Cómpre indicar que os Meneses e os Giron representan dúas liñaxes fundamentais na corte castelá durante os reinados de Afonso VIII, Fernando III e Afonso X. Pola súa parte, os Meneses tiveron tamén unha importante presenza na corte portuguesa, de feito un medio irmán de dona Maior foi alférez de Afonso III de Portugal (Salcedo Tapia 1999; Souto Cabo 2018b; Vieira 1999).

Texto 12 *Esta cantiga fez Pero Velho de Taveiros e Paai Soarez, seu irmão, a duas donzelas mui fresas e filhas d'algo assaz que andavan en cas dona Maior, molher de Don Rodrigo Gomez de Trastamar. E diz que se semelhava ùa a outra tanto que adur poderia homen estremar ùa da outra; e sendo ambas ùu dia folgando per ùa sesta en ùu pomar, entrou Pero Velho de sospeita falando con elas; chegou o porteiro e levantou-o end' a grandes empuxadas e trouve-o mui mal²¹.*

Pero Velho e Paio Soarez de Taveiros (B 142, RM 135,3; 115,11)

Paráfrase Esta cantiga fixérona Pero Velho de Taveirós e Paio Soarez, o seu irmán, a dúas doncelas moi fermosas e fidalgas que estaban na casa de Dona Maior, muller de Don Rodrigo Gomez de Trastámara. E din que eran tan parecidas unha á outra que dificilmente podería alguén distinguilas; e un día, cando

21 Neste caso o texto seleccionado é unha rúbrica que antecede á cantiga B 142. Seguimos a edición de Lagares (2000: 110).

estaban descansando, na hora da sesta, nun pomar, Pero Velho entrou furtivamente, falando con elas. Niso chegou o porteiro e expulsouno de alí con fortes empuxóns, tratándoo moi mal.

Esta rúbrica explicativa precede a *tençon* entre Pero Velho e Paio Soarez de Taveirós, na cal os irmáns trobadores discuten sobre dúas irmás que se parecían moito unha á outra: Pero Velho defende que era imposible distinguilas, ao seren ambas moi fermosas, mentres Paio Soarez responde que ao irmán lle fallara a visión e que, si, era posible diferencialas polo falar e polo rir (un tópico da descrición feminina na cantiga de amor). A rúbrica ten interese por situar o episodio cortés na casa de Dona Maior Afonso de Meneses (c. 1228-1261) (Vieira 1999: 53-60). Esta foi utilizada no pasado, con maior ou menor convicción, para atribuír á liñaxe dos Trava o patrocinio da lírica galego-portuguesa, mais esa intuición acabou por ser confirmada en investigacións recentes que evidenciaron unha ligazón dos máis antigos trobadores a esta liñaxe. Por outro lado, tamén apunta para un eventual protagonismo de Rodrigo Gomez e de Maior Afonso na transposición desa actividade poética cara á corte de Castela, de feito, a probable cronoloxía da *tençon* xa se fixa nesta segunda fase²².

22 Información ampla sobre esta rúbrica e as cortes señoriais no desenvolvemento da lírica galego-portuguesa, con particular atención á corte de Rodrigo Gomez de Trastámara, en Vieira (1999).

Constança [de Rodeiro]

Na cantiga *Pois que se non sente a mia senhor* de Airas [Fernandez] Carpancho, o suxeito poético manifesta ter visto, por primeira vez, a súa *senhor* na casa dunha *Costança*, cuxa identidade concreta non é revelada. Foi considerada a posibilidade de a recoñecer historicamente como Constança Martins de Orcellón (falecida entre 1240-1250), filla de Martin Fernandez de Orcellón e da primeira muller de Munio Fernandez de Rodeiro (1229-1261). Este último, como descendente de Fernando Oarez de Boveda, está emparentado coa liñaxe dos Limia en que se integra o trobador Osorio Eanes, figura central das primeiras xeracións trobadorescas. Munio Fernandez, tenente e meiriño rexio, participou na conquista de Sevilla, acción pola que foi recompensado. Cabe pensar que dona Constança e o marido foron patrocinadores do lirismo galego-portugués, tal vez no seus pazos de Deza ou Orcellón (García-Fernández 2021: 188-190).

Texto 13 Pois que se non sente a mia senhor
da coita en que me ten seu amor,
mia morte mui mester me seria.
Se sempr' ei d' aver atal andança,
cativo, que non morri o dia
que a vi en cas Dona Costança!

Pois que o dormir e o sen perdi,
Nostro Senhor, e como non morri
como morre quen non á proveito
de morrer ren? Sequer já vivo...
Mais eu, que por sandeu e tolheito
and', e como non moiro, cativo?²³
Airas Carpancho (B 175, RM 11,9)

23 Edición de Minervini (1974). Para completar o v. 7, lacunoso no manuscrito, aceptamos a suxestión do propio Minervini, en nota (p. 45); no v. 10 acollemos a proposta de Gonçalves (1976) lendo «de morrer ren» (o manuscrito pon «de merrer rē»).

- Paráfrase** I. Xa que a miña señora non se conmove co sufrimento en que me trae o seu amor, a miña solución sería morrer. Se esta ha de ser sempre a miña sorte, infeliz de min, que non morrín no día en que a vin, na casa de Dona Constança!
- II. Se eu perdín o durmir e a razón, Noso Señor, como non morrín, como morre calquera que non ten proveito algún en morrer? Se nin sequera vivo... Mas eu, que ando ensandecido e tolleito, e como non morro, infeliz?

Cantiga de amor que desenvolve o tópico do amor non correspondido pola dama e, por tanto, fatal, levando á loucura e, segundo o desexo do amante, á morte. Chama a atención o emprego dunha estrutura argumentativa do tipo: é sabido que aquel que ama sen ser correspondido, morre; eu, que amo sen ser correspondido, non morro... por que? A composición parece dialogar coa cantiga de Paio Soarez de Taveirós (A 35, B 150), *Como morreu quen nunca ben ouve*, onde o argumento é desenvolvido reiterando a regra xeral: «como morre quen non ten o seu amor correspondido, así morro eu». Ademais, a presenza de ambos na corte poética patrocinada por D. Constança Martins de Rodeiro é fortalecida pola identificación da muller designada como «filla de don Paai Moniz», na cantiga coñecida como «da guarvaia» (Paio Soarez de Taveirós, A 38), coa filla de Paio Moniz de Rodeiro (Vallín 1995; Souto Cabo-Vieira 2003).

María Paez

A «filla de don Paai Moniz», mencionada na cantiga *No mundo non me sei parella* de Paio Soarez de Taveirós, foi identificada con dúas María Paez (ou María Pais) diferentes.

Unha parte dos investigadores, partindo de Carolina Michaëlis de Vasconcelos (2004: 453-461), identificouna con dona María Paez Ribeiro ou da Ribeira, filla do aristócrata portugués don Paio Moniz, alférez do rei Sancho I de Portugal, e de Urraca Nunez de Bragança. Esta muller, célebre pola súa beleza e coñecida como «a Ribeirinha», foi unha das concubinas do monarca Sancho I, con quen tivo varios fillos, como D. Gil, D. Rodrigo, D^a Tareixa e D^a Constança Sanchez (Mattoso 1980: 127; Piel–Mattoso 1980: 38) e de quen, xunto a estes, recibiu diversas propiedades, como Vila do Conde, Parada de Bouro ou Pousadela, que lles foron confirmadas no testamento do monarca (Marques e Soalheiro 2009: 301-302). Tras a morte deste en 1211, dona María foi raptada en «Avelãas» por Gomez Lourenço de Alvarenga, cando retornaba de Coimbra, onde fora sepultado o monarca. O raptor, fillo de don Lourenço Viegas, levouna para o reino de León, temendo aos parentes de dona María. Finalmente, esta convenceuno de ir a Castelo Rodrigo ante o rei para procurar o perdón do seu irmán, mais alí, ante as acusacións de dona María, foi condenado á morte polo monarca (Mattoso 1980: 432-433). Posteriormente, dona María casou co galego Xoán Fernandez de Lima, «o Boo», do que tivo nova descendencia —Gonçalo, María e Tareixa Eanes— (Sottomayor-Pizarro 2015: 33). Foi sepultada no mosteiro de Bouro.

Porén, Gema Vallín (1994: 9-16 e 232-233) propón a identificación do citado Paio Moniz con algúns dos personaxes que recibían este nome nas terras galegas das que procedía o propio trovador, máis concretamente, co tío do Munio Fernandez de Rodeiro casado con dona Constança Martins (texto 13), vinculados todos eles á corte poética de Rodrigo Gomez de Trastámara e dona Maior Afonso de Meneses (texto 12). Desta forma, a «filla de don Pai Moniz» sería a *María Pelagii*, documentada nas últimas vontades de Maior Perez, da que recibe a herdade chamada «Quintanas» como «filia de Pelagio Munionis de Rodeiro», quen foi tenente do honor de Santiago e, posteriormente, pertegueiro da Terra de Santiago a comezos do século XIII (Romaní Martínez 1989: II, 1239-1231; García-Fernández 2021: 193-194).

Texto 14 No mundo non me sei parella
mentre me for como me vai,
ca ja moiro por vós e, ai!
mia sennor branca e vermella,
queredes que vos retraia
quando vos eu vi en saia?
Mao dia me levantei
que vos enton non vi fea!

E, mia sennor, des aquela
me foi a mi mui mal di' ai!
E vós, filla de don Paai
Moniz, e ben vos semella
d' aver eu por vós guarvaia?
pois eu, mia sennor, d' alfaia
nunca de vós ouve nen ei
valia d' ùa correa²⁴.

Paio Soarez de Taveirós (A 38, RM 115,7bis)

Paráfrase I. No mundo non hai ninguén que se compare a min, mentres as cousas me foren como me van, pois xa morro por vós e ai, miña señora branca e vermella, queredes que vos retrate, cando vos vin sen manto? En infeliz día me levantei, cando entón non vos vin fea!

II. E, miña señora, desde aquela ocasión todo me foi moi mal, ai! E a vós, filla de don Paio Moniz, parecevos ben de ter eu por vós un manto suntuoso? Pois eu, miña senhora, nunca recibín de vós ningún adorno que valesse nin mesmo unha correa.

Coñecida como «cantiga da guarvaia», é unha das composicións máis problemáticas da lírica galego-portuguesa. Ademais de dúbidas sobre a súa autoría e a súa edición, tamén se pode preguntar se é incompleta, a

24 Edición de Vallín (1996: 223). Obsérvese que esta cantiga só foi transmitida polo *Cancioneiro da Ajuda*, onde as consoantes lateral e nasal palatais son grafadas <ll> e <nn> e non <lh> e <nh>, como nos apógrafos italianos. Na súa edición monumental, C. Michaëlis ([1904] 1990: I, XV) considerou que esta grafía, etimoloxicamente correcta en Castela e León, non tiña razón de ser no occidente da Península, motivo polo cal a mudou para <lh> e <nh>. Mantemos aquí a grafía do manuscrito orixinal.

que xénero pertence (cantiga de amor ou cantiga de escarnio?) e como interpretar algúns dos seus termos e expresións (*guarvaia, branca e vermella, en saia, retraia, por vós*). É posible, ademais, considerar que constituía un *contrafactum* da *cansó* de Bernart de Ventadorn, *Ara no vei luzir solelh* (Montero Santalha 2000: 11).

Tareixa Lopez de Ulhoa

O nome de «Tareixa Lopiz» é rexistrado na cantiga *Por én Tareija Lopiz non quer Pero Marinho* do trobador Afonso Soarez Sarraça. Esta dona podería ser identificada con Tareixa Lopez de Ulhoa (1251-1267), irmá do trobador Joan Lopez de Ulhoa. Ambos foron fillos de Lopo Rodriguez de Ulhoa e de Maria Fernandez, prole de Fernando Airas Batisela e de Tareixa Bermudez de Trava. Tareixa Lopez casou dúas veces, a primeira co trobador Fernan Paez de Tamalhancos, coñecido tamén como Fernando Paez Capelo, o que xa esclarece o significado da referencia citada na cantiga: «dona de capelo». Foron resultado do primeiro enlace Joan Fernandez, Vasco Fernandez e Vasco Lopez. En segundas nupcias desposou Pedro Marinho, por tanto, o individuo citado na cantiga, e tiveron como fillos Joan e Maior Perez Marinho (Souto Cabo 2012b).

Texto 15 *Afonso Soares Sança fez esta cantiga d'escarnh'e mal dizer e diz assi.*

*Por én Tareija Lopiz non quer Pero Marinho:
pero x' el é mancebo, quer-x' ela máis menino.*

Non casará con ele nen polos seus dinheiros;
e esto saben donas e saben cavaleiros,
ca dos escarmentados se fazen máis ardeiros.
*Por én Tareija Lopiz non quer Pero Marinho:
pero x' el é mancebo, quer-x' ela máis menino.*

Non casará con ele, pola cobrir d' alfolas,
nen polos seus dinheiros velhos, que ten nas olas;
o que perdeu nos alhos quer cobrar nas cebolas.
*Por én Tareija Lopiz non quer Pero Marinho:
pero x' el é mancebo, quer x' ela máis menino.*

Non casará con ele por ouro nen por prata,
nen por panos de seda, quant' é por escarlata,
ca dona de capelo de todo mal se cata.

*Por én Tareija Lopiz non quer Pero Marinho:
pero x' el é mancebo, quer-x' ela mais menino*²⁵.

Afonso Soares Sarraça (B 1622, V 1155 / 1156, RM 10,1)

Paráfrase Afonso Soares Sança (Sarraça) fixo esta cantiga de escarnio e maldicir e di así:

Por iso Tareixa Lopez non quere a Pero Marinho: aínda que el é mozo, ela quere un máis novo.

I. Non casará con el nin polos seus cartos; e isto sábeno as donas e os cabaleiros, pois dos escarmentados fanse máis expertos. *Por iso Tareixa Lopez non quere a Pero Marinho: aínda que el é mozo, ela quere un máis novo.*

II. Non casará con el para cubrila de panos caros nin polos seus cartos vellos, que ten nas olas; o que perdeu nos allos quere cobrar nas cebolas. *Por iso Tareixa Lopez non quere a Pero Marinho: aínda que el é mozo, ela quere un máis novo.*

III. Non casará con el por ouro nin por prata, nin por vestir panos de seda, canto máis por panos de escarlata, pois dona de capelo gárdase de todo mal. *Por iso Tareixa Lopez non quere a Pero Marinho: aínda que el é mozo, ela quere un máis novo.*

Cantiga de escarnio dirixida a unha nobre dama e ao seu pretendente, Pedro Marinho. A dona, viúva de Fernan Paez de Tamalhancos (Souto Cabo 2012b: 233, 253-254), parece rexeitalo por preferir un marido máis novo e forte. De acordo co contido da composición, a citada nobre non desexaba ser desposada por Pedro Marinho, senón por outro home de menor idade. Na propia cantiga foi identificada, a través do xogo de palabras «dona de capelo», unha referencia ao primeiro marido da señora. Ademais, a expresión tamén podería aludir ao ‘chapeu’, unha peza de vestir con que as donas (que non eran doncelas) cubrían o pelo.

25 Edición de Lapa (1970: 113). Sobre a identificación do trobador véxase Monteagudo (2014: 54-62).

Urraca Goterrez Mocha

A muller loada na cantiga *Atal vej' eu aqui ama chamada* polo trobador Joan Soarez Coelho foi identificada por Ângela Correia (2016) coa aristócrata dona Urraca Goterrez, cuxo alcume era «Mocha» —*amma* en latín— e á que o trobador coñecería durante a súa estadía en terras da Coroa de Castela, como membro do séquito do infante D. Fernando de Serpa, quen estivo ao servizo do infante don Afonso de Molina, tío do monarca Afonso X.

Dona Urraca Goterrez era filla do nobre castelán Goterre Soarez, chamado «Mocho», quen, pola súa parte, era fillo de Sueiro Telez e Sancha Goterrez e, consecuentemente, membro da poderosa familia dos Meneses, que entroncou coa propia familia real e á que pertencería tamén a raíña consorte de Castela, dona Maria de Molina. Por parte materna, era filla da portuguesa dona Elvira Eanes de Sousa. Froito do matrimonio entre Goterre e dona Elvira tamén naceu Telo Goterrez, xustiza maior de Afonso X.

Casou con Fernan Perez Ponce de León, sobriño do infante don Afonso de Molina, adiantado maior da fronteira de Andalucía e mordomo maior de Afonso X. En 1305 dona Urraca manifestou o seu desexo de ser sepultada no mosteiro de Moreruela, xunto ao marido, quen xa falecera en 1292. Entre os fillos deste matrimonio destaca Pedro Ponce de León, quen casou con dona Maria Eanes de Riba de Vizela, filla de Martin Gil de Riba de Vizela, rico-home das cortes de Afonso III e D. Denis, e da galega Milia Fernandez de Castro (Correia 2016: 321-322; Sottomayor-Pizarro 1997: 550).

Texto 16 Atal vej' eu aqui ama chamada
que, de-lo dia en que eu naci,
nunca tan desguisada cousa vi,
se por ùa d' estas duas non é:
por aver nom' assi, per bõa fé,
ou se lh' o dizen porque est amada,

ou por fremosa, ou por ben-talhada.
Se por aquest' ama dev' a seer,
é o ela, podede-lo creer,

ou se o é pola eu muit' amar,
ca ben lhe quer' e posso ben jurar:
poi-la eu vi, nunca vi tan amada.

E nunca vi cousa tan desguisada
de chamar ome ama tal molher
tan pastorinh', e se lh' o non disser
por tod' esto que eu sei que lh' aven:
porque a vej' a todos querer ben,
ou porque do mund' é a mais amada.

E oíde como vos eu disser,
que, pero me Deus ben fazer quiser,
sen ela non me pode fazer nada!²⁶

Joan Soarez Coelho (A 166, B 318, RM 79,9)

- Paráfrase**
- I. Vexo aquí chamaren ama a unha muller e, desde o día en que nacín, nunca vin nada tan sen propósito, se non fose por unha destas cousas: por ter ela ese nome ou por llo diciren porque é amada,
- II. ou por ser fermosa ou elegante. Se por iso debe ser «ama», entón ela o é, podedes crer; ou se o é porque a amo moito, pois quérolle ben e podo ben xurar, despois de vela, nunca vin outra tan amada!
- III. E nunca vin nada tan sen propósito como chamar «ama» a esa muller tan noviña, se non llo dixeren por todo iso que sei que lle sucede: porque a vexo querer ben a todos ou porque do mundo é a mais amada!
- IV. E oíde o que vos digo: se Deus quixer facerme ben, sen ela non me pode facer nada.

Cantiga de amor que supostamente transgride as normas do xénero, por se dirixir a unha muller a quen chama «ama» (isto é, unha «ama de leite» ou unha especie de gobernanta, por tanto, unha muller non nobre). Desencadeouse, a partir dela, un ciclo de cantigas, denominado «o proceso da ama» (Michaëlis 2004). Foi reinterpretada, mais recentemente, a partir do equívoco enxeñoso entre o vocábulo «ama» e a

26 Edición de Michaëlis de Vasconcelos ([1904] 1990: I, 332-333).

palabra *amma*, coa que o latín vulgar designaba a estriga ou moucho. Tería sido dedicada, entón, a Urraca Goterrez Mocha, valéndose aínda da curiosa etimoloxía, proposta por Isidoro de Sevilha, entre *amma* e o verbo *amare* (Correia 2016).

Dordia Gil (de Soverosa) e Guiomar Gil (de Riba de Vizela)

Joan Garcia de Guilhade lamenta na cantiga *Deus! como se foron perder e matar* a profesión relixiosa de dúas aristócratas, identificadas con Dordia Gil de Soverosa e Guiomar Gil de Riba de Vizela, quen aparecen documentadas como relixiosas do mosteiro de Arouca. Ao pertencer ambas doncelas a liñaxes perdedoras da guerra civil portuguesa —ao bando de Sancho II—, é posible que o trovador, pertencente ao bando dos vencedores —o do monarca Afonso III—, suxira un ingreso en relixión forzado polos intereses familiares ou os xogos políticos (Lopes 2018: 351; Santiago Gómez 2018: 358).

Dordia Gil de Soverosa (no convento en 1258-morre en 1269) era filla de Gil Vasquez de Soverosa (1205-1240), quen se situou primeiro baixo a protección dos Sousa entre 1207 e 1211, e despois estivo estreitamente vinculado ao servizo dos monarcas portugueses Afonso II e Sancho II, e de dona Maria Gonzalez de Giron. O ingreso de Dordia como relixiosa en Santa María de Arouca sucedeu ao saír os seus irmáns da corte portuguesa en 1259 (Rêpas 2021: II, 1, 187), exemplificando a política familiar de exclusión dalgunhas mulleres nobres das estratexias matrimoniais. Desde o mosteiro, Dordia xestionou o rico patrimonio que lle pertencía, documentándose o seu protagonismo xurídico en diversos instrumentos xunto aos irmáns ou ao seu sobriño Martin Afonso —fillo da irmá, dona Tareixa Gil, e o monarca galai-co-leonés, Afonso IX— ou en doazóns a favor de institucións como o mosteiro de San Pedro de Pedroso ou a Orde do Hospital. Tivo bens non só en Portugal, senón tamén en Galiza. Morreu entre febreiro de 1268, data da súa última actuación xurídica, e decembro de 1269, cando a abadesa de Arouca sinala que «doña Dordia Gil filha de d. Gil Vaasquiz, nossa mongya est pasada», doándolles todas as propiedades que tiña en Lisboa, Évora e Santaren (Calderón Medina 2018: 168-170; Ferreira 2019: 692).

Pola súa parte, Guiomar Gil de Riba de Vizela era filla de Gil Martins, señor de Terena e figura próxima a Sancho II, a quen acompañou ata a súa morte no exilio en Toledo (1248), aínda que posteriormente foi nomeado tenente de Penela (1250) e de Sintra (1253-1264) e mordomo maior da curia (1253-1264) por Afonso III, e de dona Maria Eanes

da Maia, unha das principais herdeiras desta casa (Sottomayor-Pizarro 1997: 545-546; Rei 2001). A primeira referencia documental data de 1243, ao recibir unha doazón da súa avoa materna, dona Guiomar Mendez de Sousa, aínda que non é ata 1284 cando se volve documentar e de novo en 1285, entón xa como monxa en Arouca (Rêpas 2003: 255-261; Rêpas 2021: II, 1, 254-270). En 1286 rexístrase como abadesa deste mosteiro, tras suceder na cadeira abacial a Mor Martins de Riba de Vizela, parente súa e da propia Dordia Gil (Calderón Medina 2018: 168, n. 198). O 23 de xuño outorgou o seu testamento, mandando construír un altar dedicado á Santísima Trindade no mosteiro, onde pedía ser sepultada e outorgou, por exemplo, algúns legados a persoas concretas como Maria Eanes e ao seu fillo Martin Lopez Gato (Sottomayor-Pizarro 1999: I, 402, 548; Rêpas, 2003: 249-252). Xa falecida, en 1305 o seu sobriño, Martin Gil de Riba de Vizela, rico-home da corte de don Denis, do que foi alférez maior, recibiu da abadesa de Arouca un préstamo vitalicio cos bens que dona Guiomar deixara ao mosteiro en Porco, Vila Franca e Bouças Covas (Sottomayor-Pizarro 1999: 398 e 546, 550-551).

Texto 17 Deus! Como se foron perder e matar
mui boas donzelas, quaes vos direi:
foi Dordia Gil e ar foi Guiomar,
que prenderon ordin; mais, se foss' eu rei,
eu as mandaria por ende queimar,
porque foron mund' e prez desemparrar.

Non metedes mentes en qual perdiçon
fezeron no mund' e se foron perder?
Com' outras arlotas viven na raçon
por muito de ben que poderon fazer!
Mais eu por alguen ja mort' ei de prender
que non vej', e moiro por alguen veer.

Outra bõa dona que pelo reino á,
de bon prez e rica e de bon parecer,
se mi-a Deus amostra, gran ben mi fará;
ca nunca prazer verei sen a veer.

Que farei, coitado? Moiro por alguen
que non vej', e moiro por veer alguen²⁷.

Joan Garcia de Guilhade (B 425, V 37, RM 70,14)

- Paráfrase**
- I. Deus! Como se foron perder e matar tan boas doncelas, como vos direi: Dordia Gil e tamén Guiomar, que se tornaron freiras; mais, se eu fose rei, mandaríaa queimalas por iso, porque abandonaron o mundo e o valor.
- II. Non reparades na perdición que fixeron no mundo e en que se foron perder? Como outras miserables, viven de racións, con todo o ben que poderían facer! Mais eu, por alguén que non vexo, xa morrerei, e morro por ver alguén.
- III. Outra boa dona que hai no reino, de grande valor, rica e fermosa, se Deus ma mostrar, un grande ben me fará; pois nunca verei pracer, sen vela. Que farei, coitado? Morro por alguén que non vexo e morro por ver alguén.

Os versos iniciais desta cantiga poderían ser considerados como unha cantiga de escarnio, incluíndo mesmo o nome de dúas damas que *prenderon ordin* (v. 4): Dordia Gil (de Soverosa) e Guiomar Gil (de Riba de Vizela), o que vai contra as normas da cantiga de amor que debía gardar o segredo da identificación da dama. Hai que notar que a partir da III estrofa o ton da composición cambia. A relación entre a primeira parte e a segunda non queda moi clara, así como entre as primeiras señoras nomeadas e a dama cantada no final da cantiga.

27 Edición de Nobiling (2007: 82). O editor mantén o punto de interrogación de Michaëlis ([1904] 1990: I, 884); e pon un punto de interrogación ao final do último verso (v.18) preguntando: *alguen?* Por ventura *al ren?*

Milia e Sancha Fernandez

Milia e Sancha Fernandez son identificadas con dona Milia Iñiguez de Mendoza e a súa filla dona Sancha Fernandez de Castro (Lapa 1970: 55-57), aínda que a transcripción do nome presenta dificultades de interpretación e algúns autores consideran que se trata dunha soa dama (Paredes 2010: 94).

Milia Iñiguez de Mendoza era filla de Iñigo Lopez de Mendoza, señor de Llodio, e casou con don Fernan Goterrez de Castro, quen foi pertegueiro da terra de Santiago e alférez de Afonso IX, converténdose, grazas a este matrimonio, en señora de Lemos²⁸. Desta parella naceron, segundo o *Livro de Linhagens* do Conde don Pedro, «tres filhos e duas filhas»: Andres e Estevan Fernandez de Castro, que se sucederon no señorío de Lemos, así como outro fillo chamado Guter, que morreu «mancebo, sem semel», e dúas fillas, unha dona Ines Fernandez, casada con don Martin Gil de Soverosa e «outra irmãa, que houve nome dona Sancha Fernandez, que morreu donzela», mencionada por Afonso X na cantiga (Mattoso 1980: 170-171). De dona Sancha non se conservan máis datos.

Cómpre sinalar que dona Milia, a súa nora dona Maria Rodriguez Giron, muller de Andres Fernandez de Castro, e a súa neta dona Milia, filla dos anteriores, foron *dominae* do mosteiro cisterciense feminino de San Salvador de Ferreira de Pantón (Fernández de Viana y Vieites 1994: 27-47). Permaneceron como señoras laicas e exerceron o poder superior sobre o mosteiro ata comezos do século XIV, sen documentarse ata despois delas a presenza dunha abadesa do mosteiro (1309) (García-Fernández 2022: 65). A última *custos et domina* de Ferreira foi a neta homónima de dona Milia, que casara en Portugal con Martin Gil de Riba de Vizela.

28 Véxanse, ao respecto, Pardo de Guevara e Valdés (2000: 108); e Calderón Medina (2011: 512).

Texto 18 Med' ei ao pertigueiro que ten Deça:
semelha Pedro Gil na calvareça,
e non vi mia senhor á mui gran peça,
Milia nen Sancha Fernandiz, que muit' amo.
—*Antolha-xe-me riso, pertigueir', e chamo*
Milia e Sancha Fernandiz, que muit' amo.

Med' ei ao pertigueir' e ando soo,
que semelha Pero Gil no feijoo,
e non vi mia senhor, ond' ei gran doo,
Milia nen Sancha Fernandiz, que muit' amo.
—*Antolha-xe-me riso, pertigueir', e chamo*
Milia e Sancha Fernandiz, que muit' amo.

Med' ei do pertigueiro tal que mejo,
que semelha Pero Gil no vedejo,
e non vi mia senhor, ond' ei desejo,
Milia nen Sancha Fernandiz, que muit' amo.
—*Antolha-xe-me riso, pertigueir', e chamo*
*Milia e Sancha Fernandiz, que muit' amo*²⁹.

Afonso X (B 460, RM 18,4)

Paráfrase I. Teño medo do pertegueiro do Deza: parécese a Pero Gil na calva, e non vin a miña dama desde hai moito tempo, *Milia nin Sancha Fernandiz, que moito amo.* —*Paréceme de risa, pertegueiro, e chamo Milia e Sancha Fernandiz, que moito amo.*

II. Teño medo do pertegueiro e ando só, que semella a Pero Gil na cabeza calva (como un feixón), e non vin a miña dama, polo que sinto gran dor, *Milia nin Sancha Fernandiz, que moito amo.* —*Paréceme de risa, pertegueiro, e chamo Milia e Sancha Fernandiz, que moito amo.*

III. Teño un tal medo do pertegueiro que mexo por min, que se parece a Pero Gil nas guedellas, e non vin a miña dama, a quen desexo, *Milia nin Sancha Fernandez, que moito amo.* —*Paréceme de risa, pertegueiro, e chamo Milia e Sancha Fernandiz, que moito amo.*

29 Edición de *Littera* [última consulta 08/06/2022].

Cantiga de escarnio dirixida contra un alto cargo (*persegueiro*) do Deza, do que se menciona reiteradamente e con burla a súa calva. Segundo a cantiga, parece gardar a *senhor* do trobador. Un xogo de equívocos é repetido no refrán arredor da identidade feminina que esconde baixo os apelativos de Milia e Sancha Fernandez. Se atendemos a lección do manuscrito que conserva a composición, entre «Milia» e «Sancha» estará colocada unha conxunción copulativa («e» ou «nen») polo que serían dúas mulleres, nai e filla, e non unha única dama.

Representación dunha dama noble (sen identificar)

Na poética galego-portuguesa atópase unha singular representación dunha noble anónima no repertorio do trovador galego Joan Airas de Santiago. A imaxe feminina que se presenta é excepcional.

Texto 19 A por que perço o dormir
e ando mui namorado,
vejo-a d' aqui partir
e fiqu' eu deseparado;
a mui gran prazer se vai
a que x' én ten sua mua baia;
vestida d' un pres de Cambrai,
Deus, que ben lh' está manto e saia!

A morrer ôuvi por én
tanto a vi ben talhada,
que parecia mui ben
en sua sela dourada;
as sueiras son d' ensai
e os arções son de faia;
vestida d' un pres de Cambrai,
Deus, que ben lh' está manto e saia!

Se a podess' eu filhar
terria-m' én por ben-andante,
e nos braços a levar
na coma do rocin, deante,
per caminho de Lampai
passar Minho e Doir' e Gaia;
vestida d' un pres de Cambrai,
Deus, que ben lh' está manto e saia!

Se a podess' alongar
quatro legoas de Crecente,
e nos braço-la filhar,
apertala fortemente,
non lhi valria dizer «ai!»

nen chamar Deus nen Santa Ovaia;
vestida d' un pres de Cambrai,
Deus, que ben lh' está manto e saia!³⁰
Joan Airas (B 960, V 547, RM 63,15)

- Paráfrase**
- I. Aquela pola que perdo o sono e da que ando moi namorado, vexo que se vai de aquí e eu quedo desamparado; vaise moi contenta na súa mula baia, *vestida dun 'pres'* ('tecido fino de Flandres') *de Cambrai, Deus! Que ben lle senta o manto e a saia!*
- II. Case estiven a punto de morrer por iso, de tan ben feita que a vin, pois estaba moi fermosa na súa sela dourada; as galdrapas son de 'ensai' ('tecido de lá de baixa calidade') e os arzóns de faia; *vestida dun 'pres' de Cambrai, Deus! Que ben lle senta o manto e a saia!*
- III. Se puidese tomala, sería afortunado, e levaríaa nos meus brazos, diante, sobre as crinas do faco, e polo camiño de Lampai sobre pasar o Miño, o Doiro e Gaia; *vestida dun 'pres' de Cambrai, Deus! Que ben lle senta o manto e a saia!*
- IV. Se a puidese afastar catro leguas de Crecente, e tomala entre os brazos e apertala fortemente, non lle valería dicir «ai», nin clamar a Deus nin a Santa Olalla; *vestida dun 'pres' de Cambrai, Deus! Que ben lle senta o manto e a saia!*

Cantiga moi particular, de xénero problemático, ao non seguir os parámetros característicos da tradición da cantiga de amor, polo que podería ser considerada como un escarnio de amor ou unha parodia de amor, como apunta Gutiérrez García (2006: 45). É de salientar a descrición feminina ao lombo dunha mula cabalgando e suntuosamente vestida («pres de Cambrai», refrán). O protagonista masculino expresa na IV cobra unha paixón irrefreable (iniciada na III cobra) e un desexo de relación física forzada, que podería estar facendo referencia a un posible rapto («e nos braço-la filhar, / apertala fortemente», vv. 27-28).

30 Edición de Rodríguez (1980: 130-131). Airas Freixedo (2012) apunta outra lectura para o verso 6: «A Crexent' en sua mua baia» modificando o segmento da primeira parte do verso e introducindo o topónimo Crexente, un lugar próximo a Compostela, citado nunha pastorela do trobador.

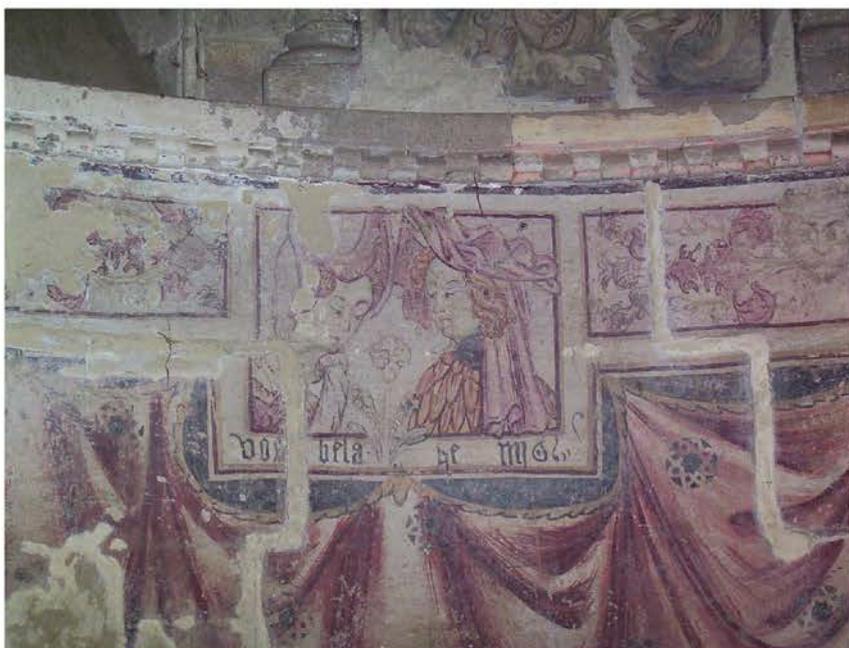


Figura 6 Ciclo de pinturas ao temple do século xv da igrexa de San Salvador de Donas (Lugo). Aparecen representadas damas da nobreza vestidas á maneira borgoñoa co tocado de cornes da época e de orixe foráneo. As aristócratas foron identificadas como María de Aragón e donas da súa corte.
Fotografía: Marta Cendón Fernández

1.3. Abadesas

As abadesas aparecen na tipoloxía das cantigas de escarnio nunha reducida serie de textos en que sempre se critica a súa vida sexual.

Texto 20 Abadessa, oí dizer
que erades mui sabedor
de todo ben, e, por amor
de Deus, queredes-vos doer
de min, que ogano casei,
que ben vos juro que non sei
máis que un asno de foder.

Ca me fazen én sabedor
de vós que avedes bon sén
de foder e de todo ben;
ensinademe máis, senhor,
como foda, ca o non sei,
nen padre nen madre non ei
que m' ensine, e fiqu' i pastor.

E se eu ensinado vou
des i, senhor, deste mester
de foder e foder souber
per vós, que me Deus aparou,
cada que per foder direi
Pater Noster, e enmentarei
a alma de quen m' ensinou.

E per i podedes gaar,
mia senhor, o reino de Deus:
per ensinar os pobres seus
máis ca por outro jajũar,
e per ensinar a molher
coitada, que a vós veer,
senhor, que non souber ambrar³¹.

Afonso Eanes do Coton (B 1579, V 1111, RM 2,1)

31 Edición de Marcenaro (2015: 52-53).

- Paráfrase**
- I. Abadesa, oín dicir que erades moi coñecedora de todo ben, e, por amor de Deus, querédevos compadecer de min, que recentemente casei, e xúrovos que non sei foder máis que un asno.
- II. Pois faláronme moito de vós que tendes bo sentido de foder e de todo ben; ensinádeme máis, señora, como foda, pois eu non sei, non teño pai nin nai que me ensine, e nisto son inexperto.
- III. E se eu ensinado vou de vós, señora, de este oficio de foder e foder souber por vós, que Deus me concedeu, cada vez que foda, direi o Pater Noster, e encomendarei a alma de quen me ensinou.
- IV. E por iso podeades gañar, miña señora, o reino de Deus: por ensinar aos seus pobres máis ca por outros xaxúns; e por ensinar a muller coitada, que acudise a vós, señora, que non soubese andar movéndose provocativamente.

A composición é unha evidente cantiga de escarnio, de temática sexual, expresada de forma directa e sen *palabras cubertas*. O obxecto da burla é unha relixiosa de status elevado, á que o protagonista masculino, casado recentemente (v. 5), pretende convencer para que lle mostre a súa sabedoría. Os seus consellos deberían versar sobre a arte de foder, coñecida a súa competencia na materia, e apela ironicamente aos sentimentos relixiosos e a súa caridade cristiá para persuadila. A *abadessa* é denominada *mia senhor* (v. 23) e *senhor* (vv. 11, 16), como se fose a dama do trobador.

Texto 21

En Arouca ùa casa faria,
atant' ei gran sabor de a fazer
que ja mais custa non recearia,
nen ar daria ren por meu aver,
ca ei pedreiros e pedra e cal,
e desta casa non mi mingua al
senon madeira nova que queria.

E quen mi a desse sempr' o serviria,
ca mi faria i mui gran prazer
de mi fazer madeira nova aver,
en que lavrass' ùa peça do dia;
e pois ir logo a casa madeirar
e telha-la, e, pois que a telhar,
dormir en ela de noit' e de dia.

E, meus amigos, par Santa Maria,
se madeira nova podess' aver,
logu' esta casa iria fazer,
e cobri-la e descubri-la-ia
e revolve-la, se fosse mester;
e, se mi a mi a abadesa der
madeira nova, esto lhi faria³².

Afonso Lopez de Baian (B 1471, V 1081, RM 6,3)

- Paráfrase**
- I. En Arouca faría unha casa; teño tanta vontade de facela que non repararía en gastos nin daría nada do meu haber, pois para esta casa xa teño pedreiros e pedra e cal, e non me falta outra cousa senón a madeira nova que quería.
- II. E quen ma dese sempre o serviría, pois daríame un grande pracer ao facerme ter madeira nova, en que eu labrase unha parte do día; e pois iría logo a casa madeirar e tellala, e despois de tellala durmiría nela de noite e de día.
- III. E, meus amigos, por Santa María, se madeira nova puidese ter, logo iría facer esta casa, e cubriríaa e descubriríaa e revolveríaa, se fose mester; e, se a abadesa me dese madeira nova, faríalle isto.

Cantiga de escarnio cunha cuidada elaboración formal e conceptual, cargada de *palabras cubertas* e ironías expresadas a través do termos pertencentes ao campo sémico da construción que se relacionaría co ámbito obsceno. A expresión *madeira nova* podería agachar a identidade dunha noviza do mosteiro de Arouca que o trovador desexaría (Lanciani–Tavani 1995: 102-103; Lorenzo Gradín 2008: 234-248).

No mosteiro de Arouca puideron tomar votos as damas chamadas Guiomar Gil de Riba de Vizela e Dordia Gil de Soverosa que son citadas en *Deus! como se foron perder e matar* de Joan Garcia de Guilhade (texto 17).

³² Edición de Lorenzo Gradín (2008: 230-231).

Texto 22 *Outrossi fez estas cantigas a ùa abadessa, sa coirmãa, en que entendia. E passou per aquel moesteiro un cavaleiro e levava ùa cinta, e deulha porque era pera ela; e por én troboulhi estes cantares.*

Quand' eu passei per Dormãa
preguntei por mia coirmãa,
a salva e paaçãa.

*Disseron: «Non é aqui essa,
alhur buscade vós essa;
mais é aqui a abadessa».*

Preguntei: «Por caridade,
u é d' aqui salvidade,
que sempr' amou castidade?»

*Disseron: «Non é aqui essa,
alhur buscade vós essa;
mais é aqui a abadessa»³³.*

Fernan Paez de Tamalhancos (B 1337, V 944, RM 46,6)

Paráfrase *Tamén fixo estas cantigas a unha abadesa, súa curmá, de quen era amante. E un cabaleiro pasou por aquel mosteiro e levaba unha cinta, e deulla porque era para ela; e por iso lle trobou estes cantares.*

I. Cando eu pasei por Dormeá preguntei por miña curmá, a pura e cortés.
Dixeron: «Non é esa aquí, buscade vós esa noutra parte; mais a abadesa é a que está aquí».

II. Preguntei: «Por caridade, onde está aquí a pureza, que sempre amou a castidade?». *Dixeron: «Non está esa aquí, buscade vós esa noutra parte; mais a abadesa é a que está aquí».*

Cantiga de escarnio acompañada dunha rúbrica explicativa, centrada na virtude da abadesa de San Cristovo de Dormeá (Boimorto, A Coruña), que sería amante e curmá do trobador, segundo se desprende da apos-

33 Edición de Martínez Pereiro (1992: 81). Sobre a historia do mosteiro e a posible identificación da figura da abadesa, véxase Souto Cabo (2012b: 243-244).

tila. A burla céntrase na falta de castidade da relixiosa expresada a través dos termos *salva* (v. 3) e *salvidade* (v. 8). O topónimo citado no v. 1 alude ao mosteiro de Dormeá.

O mosteiro fora fundado por Lupa Perez de Trava en 1152, polo que a abadesa podería pertencer a esta mesma estirpe se temos en conta a frecuencia coa que moitas mulleres dunha determinada parentela ingresaban nas mesmas institucións, chegando a sucederse nos cargos abaciais cando se trataba de aristócratas. De feito, o trovador, considerado o seu curmán e persoa de relevancia que chegou a ser alférez de Afonso IX, era descendente de Elvira Perez de Trava e de Gomez Nunez de Celanova. Non obstante, no século XIII apenas se teñen documentado algunha priora e freiras do mosteiro, como as monxas Elvira Rodriguez (1268) ou dona Maria Lourenza (1271) e a abadesa dona Sancha Suarez entre 1285 e 1290.



Figura 7 Unha abadesa coa súa comunidade de monxas representada nunha miniatura das *Cantigas de Santa María*. A cantiga VII relata a historia dunha abadesa preñada e o seu proceso de arrependimento diante da Virxe e do bispo. As cinco mulleres visten hábito completo: catro parecen falar entre elas, e a quinta (a abadesa) é representada individualizada suplicando axuda. Patrimonio Nacional, Códice Rico del Escorial, Cantiga VII, fol. 14r

2. Mulleres na sociedade medieval

As cantigas ofrecen un variado e rico escenario feminino en distintos xéneros líricos. O apartado recolle textos nos que aparecen unha importante gama de grupos sociais (peregrinas, relixiosas, amas, pastoras, soldadeiras, xudías, mouras), representados desde diferentes perspectivas e que mostran como o discurso poético recrea unha presenza activa das mulleres na organización do seu tempo e na construción da sociedade. Son incluídas tamén as feiticeiras, sabedoras dos poderes de curar, que cumprían a función de médico en ocasións e que son acusadas de toda clase de males.

2.1. Peregrinas

Texto 23 Por fazer romaria, pug' en meu coraçõn,
a Santiag', un día, por fazer oraçõn
e por veer meu amigo log' i.

E se fezer tempo, e mia madre non for,
querrei andar mui leda, e parecer melhor,
e por veer meu amigo log' i.

Quer' eu ora mui cedo provar se poderei
ir queimar mias candeas, con gran coita que ei,
*e por veer meu amigo log' i*³⁴.

Airas Carpancho (B 663, V 265, RM 11,10)

34 Edición de Minervini (1974: 13).

- Paráfrase** I. Por facer romaría, decidín ir a Santiago un día facer oración *e por ver meu amigo logo alí.*
- II. E se fixer [bo] tempo, e miña nai non for, quereirei andar moi leda, e guapa, *e por ver meu amigo logo alí.*
- III. Quero eu entón moi cedo probar se poderei ir queimar candeas alí, co gran pesar que teño, *e por ver meu amigo logo alí.*

Esta cantiga pertence á modalidade de cantiga de romaría, que se inscribe dentro da tipoloxía da cantiga de amigo. A composición está formada de 3 cobras, con refrán, e presenta un ritmo áxil e vivo. A protagonista manifesta o seu desexo de ir facer romaría e de levar a cabo o ritual de «queimar candeas» (v. 8) a fin de ver o amigo en Santiago. É unha das poucas referencias ao santuario compostelán na tradición da lírica galego-portuguesa. A condición relixiosa queda relegada primando o ton lírico-amoroso expresado pola voz feminina³⁵.

Texto 24 Ora van a San Servando
donas fazer romaria
e non me leixan con elas
ir, ca log' ala iria,
por que ven i meu amigo.

Se eu foss' en tal companha
de donas, fora guarida,
mais non quis oje mia madre
que fezess' end' eu a ida,
por que ven i meu amigo.

Tal romaria de donas
vai ala, que non á par,
e fora oj' eu con elas,
mais non me queren leixar,
por que ven i meu amigo.

35 Sobre a figura das peregrinas na lírica galego-portuguesa véxase Corral Díaz (2021).

Nunca me mia madre veja,
se d' ela non for vingada,
por que oj' a San Servando
non vou e me ten guardada,
*por que ven i meu amigo*³⁶.

Joan Servando (B 1146, V 738, RM 77,19)

- Paráfrase**
- I. Agora van a San Servando donas en romaría e non me deixan ir con elas, pois axiña iría alá, *porque vén alí meu amigo*.
- II. Se eu fose acompañada desas donas, estaría protexida, mais non quixo hoxe a miña nai que emprendese a ida, *porque vén alí meu amigo*.
- III. Tal romaría de donas vai alá, que non ten par, e iría hoxe eu con elas, pero non me queren deixar, *porque vén alí meu amigo*.
- IV. Nunca me vexa a miña nai, se dela non me vingo, porque hoxe a San Servando non vou e tenme gardada, *porque vén alí meu amigo*.

Nesta cantiga de romaría a moza expresa o propósito de ir á festa en compañía doutras mozas («romaría de donas», v. 11). A namorada anhela ir ao santuario de San Servando para ir ao encontro do amigo, pero a súa nai non a deixa e tena *guardada*, exercendo a figura materna o papel de obstáculo na relación amorosa. Esta falta de liberdade provoca que a moza desexe tomar vinganza por tal impedimento. Na modalidade de romaría é frecuente a referencia toponímica a pequenos centros relixiosos de ámbito local, desempeñando as cantigas a función de «cartaces publicitarios» para atraer peregrinos a pequenas ermidas (Gonçalves 2016: 108).

- Texto 25**
- Pois nossas madres van a San Simon
de Val de Prados candeas queimar,
nós, as meninas, punhemos d' andar
con nossas madres, e elas enton
queimen candeas por nós e por si,
e nós, meninas, bailaremos i.

36 Edición de Lapa (1970: 336-337).

Nossos amigos todos lá iran
por nos veer e andaremos nós
bailand' ant' eles fremosas en cos;
e nossas madres, pois que ala van,
queimen candeas por nós e por si,
e nós, meninas, bailaremos i.

Nossos amigos iran por cousir
como bailamos e poden veer
bailar i moças de bon parecer;
e nossas madres, pois lá queren ir,
queimen candeas por nós e por si,
*e nós, meninas, bailaremos i*³⁷.

Pero Vivíaez (B 735, V 336, RM 136,4)

- Paráfrase**
- I. Pois as nosas nais van a San Simón de Val de Prados queimar candeas, nós, as meniñas, tratemos de andar coas nosas nais, e elas entón *queimen candeas por nós e por si e nós, meniñas, bailaremos alí.*
- II. Os nosos amigos irán alá todos por vernos e andaremos nós bailando ante eles fermosas sen manto; e as nosas nais, xa que alá van, *queimen candeas por nós e por si, e nós, meniñas, bailaremos alí.*
- III. Os nosos amigos irán por contemplar como bailamos e poden ver bailar alí mozas de bo aspecto; e as nosas nais, xa que alá queren ir, *queimen candeas por nós e por si, e nós, meniñas, bailaremos alí.*

Cantiga de romaría na que a moza insta ás súas amigas a aproveitar que as súas nais van ao santuario de San Simón de Val de Prados para iren «queimar candeas» e bailar. Nese lugar tamén estarán os amigos que as poderán contemplar bailando sen manto. Aínda que o obxectivo fundamental segue a ser o encontro co amigo, nesta ocasión adquire unha función relevante a explicitación do motivo do baile que debía desenvolverse arredor do santuario, así como a sedutora sensualidade feminina suxerida a través da expresión «en cos» (v. 9). O papel da nai, neste caso, é favorable e positivo para a relación amorosa.

37 Edición de Cohen (2003: 223).

Texto 26 Maria Perez, a nosa cruzada,
quando veo da terra d' Ultramar,
assi veo de pardon carregada
que se non podia con el én erger;
mais furtan-lho, cada u vai maer,
e do pardon já non lhi ficou nada.

E o pardon é cousa mui preçada
e que se devia muit' a guardar;
mais ela non á maeta ferrada
en que o guarde, nen a pod' aver,
ca, pois o cadead' én foi perder,
sempr' a maeta andou descadeada.

Tal maeta como será guardada,
pois rapazes albergan no logar,
que non aja seer mui trastornada?
Ca, o logar u eles an poder,
non á pardon que s' i possa asconder,
assi saben trastornar a pousada.

E outra cousa vos quero dizer:
atal pardon ben se dev' a perder,
ca muito foi cousa mal gaanhada³⁸.

Pero da Ponte (B 1642, V 1176, RM 120,20)

Paráfrase I. Maria Perez, a nosa cruzada, cando regresou da terra de Ultramar, chegou de perdón tan cargada que non se podía levantar de tanto como lle pesaba, pero roubábanllo, cada vez que se ía deitar, e do perdón non lle quedou nada.
II. E o perdón é cousa moi prezada e que se debía protexer moito, pero ela non ten a maleta con chave na que poida gardalo, nin poderá tela nunca, pois dende que perdeu o cadeado, sempre a maleta estivo sen cadeado.

³⁸ Edición de Lapa (1970: 530-531). O v. 4 presenta unha lectura difícil con diferentes adaptacións e interpretacións segundo a opción que se siga. Aquí reproducéase a versión de Lapa por ser a que mellor se acomoda ao contido da cantiga.

III. Como poderá protexer tal maeta sen que non sexa revolta, pois moitos rapaces viven no lugar? Porque no lugar onde eles andan, non hai perdón que poida esconderse, de tal modo saben trastornar a pousada.

IV. E outra cousa vos quero dicir: tal perdón ben se debe perder, pois moito foi mal gañado.

Esta cantiga de escarnio ofrece unha imaxe da muller peregrina moi diferente á representada nas cantigas de romaría. A protagonista é a famosa soldadeira Maria Perez, á que se lle dedica un importante ciclo de cantigas de escarnio de trobadores pertencentes ao círculo de Afonso X (véxase § 2.5.) (Michaëlis 2004: 219-236). Nesta ocasión, o texto critica a suposta viaxe á Terra Santa que realizaría a soldadeira. No seu regreso veu cargada de indulxencias, mal gañadas e que foi perdendo polo camiño a causa de traer a *maeta* mal pechada (*descadeada*). A interpretación da cantiga debe entenderse en sentido obsceno destacando o valor alusivo dos substantivos *maeta* e *pousada* como metáforas do órgano sexual feminino. Desde o punto de vista formal, os termos *maeta* e *perdon* son utilizados como *dobre* (artificio no que se repite a palabra en posición simétrica dúas ou máis veces) para reafirmar e dar énfase ao contido (Corral Díaz 2015).



Figura 8 Unha peregrina coxa é axudada por dous peregrinos, que a soben á súa mula para que poida continuar o camiño. O texto da cantiga relixiosa e a imaxe que acompaña destacan o valor da solidariedade e da axuda entre os romeiros. Non é habitual a representación iconográfica da peregrinación en feminino na literatura medieval. Miniatura das *Cantigas de Santa María* (c. CLXXIX). Patrimonio Nacional, Códice Rico del Escorial, Cantiga CLXXIX, fol 238r

2.2. Relixiosas³⁹

Texto 27 Non est a de Nogueira
a freira que eu quero ben,
mais outra máis fremosa
a que min en poder ten.
*E moiro-m' eu pola freira,
mais non pola de Nogueira.*

Non est a de Nogueira
a freira ond' eu ei amor,
mais outra mais fremosa
a que mi quer' eu melhor.
*E moiro-m' eu pola freira,
mais non pola de Nogueira.*

Se eu aquela freira
un día veer podesse,
non á coita no mundo
nen pesar que eu ouvesse.
*E moiro-m' eu pola freira,
mais non pola de Nogueira.*

Se eu aquela freira
veer podess' un día,
nã ãa coita do mundo
nen pesar non averia.
*E moiro-m' eu pola freira,
mais non pola de Nogueira⁴⁰.*

Pedro Eanes Solaz (A 282, V 824, B 1219, RM 117,6)

39 No capítulo I a figura das abadesas foi referenciada como mulleres pertencentes á alta sociedade.

40 A cantiga está transmitida, con variacións significativas, no *Cancioneiro da Ajuda* e nos dous apógrafos italianos. Na análise das dúas versións, A por un lado, e B/V por outro, G. Tavani conclúe que «as variantes de A são anacrónicas, isto é, nem sequer podem atribuir-se (...) ao mesmo autor do texto de BV, mas são o resultado de uma reelaboração relativamente mais tardia, devida, provavelmente, a outro poeta não desprovido de qualidades, mas certamente já não habituado aos complicados jogos verbais e semânticos do parale-

- Paráfrase**
- I. Non é a de Nogueira a freira a quen quero ben, senón outra máis fermosa, a que me ten no seu poder. *E morro pola freira, mais non pola de Nogueira.*
- II. Non é a de Nogueira a freira a quen teño amor, senón outra máis fermosa, a que quero moito máis. *E morro pola freira, mais non pola de Nogueira.*
- III. Se algún día eu puidese ver aquela freira, ningún sufrimento ou pesar do mundo eu tería. *E morro pola freira, mais non pola de Nogueira.*
- IV. Se eu puidese ver aquela freira algún día, non tería ningún sufrimento nin pesar do mundo. *E morro pola freira, mais non pola de Nogueira.*

A cantiga, presente nos apógrafos italianos B e V, figura tamén no *Cancioneiro da Ajuda*, onde fundamentalmente se encontra o *corpus* de cantigas de amor. O feito de que o trobador confese o seu amor por unha freira, contraponendo unha á outra, suscita, porén, problemático o seu xénero: quizais unha cantiga de amor «xocosa» (Tavani 1988: 350). A referencia a unha das freiras como «de Nogueira» é tamén ambigua: pode entenderse que a freira é do Mosteiro de Nogueira, mais tamén que é natural de Nogueira.

Texto 28

A la fe, Deus, se non por vossa madre,
 que é a mui bõa Santa Maria,
 fezera-vos eu pesar, u diria,
 pola mia senhora, que mi vós filhastes,
 que vissedes vós que mal baratastes:
 ca non sei tan muito de vosso padre

Por que vos eu a vós esto sofresse,
 se non por ela; se lhi non pesasse,
 morrera eu, se mo non coomiasse
 a mia senhora, que mi vós tolhestes.
 Se eu voss' era, por que me perdestes?
 Non queriades que eu mais valesse.

lismo total» (1988: 360). Seguimos aquí a versión B/V, coas alteracións (mínimas) suxeridas en Tavani (1988: 352-353).

Dizede-mi ora que ben mi fezeistes,
por que eu crea en vós nen vos servia,
senon gran tort' endoad' e sobervia?
ca mi teedes mia senhora forçada,
e nunca eu do vosso filhei nada,
des que fui nado, nen vós non mi o destes.

Faria-m' eu o que nos vós fazedes:
leixar velhas feias, e as fremosas
e mancebas filha-las por esposas.
Quantas queredes vós, tantas filhades,
e a mi nunca mi ñe ña dades:
assi partides migo quant' avedes.

Nen as servides vós nenas loades,
e van-se vosc' e, poi-las aló teedes,
vestide-las mui mal e governades,
e metede-no-las tra-las paredes⁴¹.

Gil Perez Conde (B 1528, RM 56,1)

- Paráfrase**
- I. En boa fe, Deus, se non fose pola vosa nai, que é a moi boa Santa María, eu faríavos pesar, ao dicir, pola miña señora que me tomastes, que vísedes que fixestes mal: pois non sei tanto do voso pai
 - II. que me fixese aceptar iso de vós, senón por ela; se non lle pesase, morrera eu, se non mo prohibise a miña señora, que me roubastes. Se eu vos pertencía, por que me perdestes? Non queríades que eu valesse máis (ca vós).
 - III. Dícideme agora que ben me fixestes, para que eu crea en vós ou vos sirva, se non gran mal inxustifico e soberbia? pois tedes a miña señora por forza, e eu de vós nunca tomei nada, desde que nacín, nin vós mo destes.
 - IV. Faría eu o que vós nos facedes: deixar as vellas e feas, e tomar as fermosas e novas por esposas. Cantas queredes, tantas levades, e a min nunca ningunha me dades: así partides comigo o que tedes.
 - V. Vós nin as servides nin as loades, e vanse convosco e, despois que as tedes alí, vós vestídelas e gobernades moi mal, e metédesnolas detrás das paredes.

41 Edición de Lapa (1970: 257).

Nesta cantiga de escarnio e maldicir, o trobador desenvolve unha argumentación pechada contra Xesucristo, que se apodera das mulleres novas e fermosas para seren as súas esposas. Non obstante, despois de levalas para o convento, non as trata como determina o código da *fin'amors*, isto é, servíndoas e louvándoas, coidando delas e vestíndoas ben. A linguaxe aproxímase mesmo á blasfemia, ao lanzar dúbidas sobre a paternidade de Cristo. Non se trata, con todo, dun caso illado: hai un pequeno número de cantigas que desenvolven o tema dun amor que supera todo, ata incluso o amor e respecto por Deus⁴². Estes textos oscilan, así, entre o xénero da cantiga de amor e o do escarnio e maldicir.

Texto 29 Preguntei ña dona en como vos direi:
«Senhor, filhastes orden?». E ja por én chorei.
Ela enton me disse: «Eu non vos negarei
de com' eu filhei orden, assi deus me perdon;
fez-mi-a filhar mia madre, mais, o que lhe farei?
Trager-lhi eu os panos, mais non o coração».

Dix' eu: «Senhor fremosa, morrerei con pesar,
pois vós filhastes orden e vos an de gardar».
Ela enton me disse: «Quero-vos én mostrar
como serei guardada, se non, venha-me mal;
esto, por que chorades, ben devedes cuidar:
Tragerei eu os panos, mais no coração al».

E dix' eu: «Senhor minha, tan gran pesar ei én,
porque filhastes orden, que morrerei por én».
E diss' inda logo: «Assi me venha ben,
como serei guardada dizer-vo-lo quer' eu:
se eu trouxer os panos, non dedes por én ren,
ca terrei o contrairo eno coração meu»⁴³.

Rodrigo Eanes de Vasconcelos (B 368bis, RM 140,4)

42 En concreto, son as cantigas de Gil Perez Conde, B 1527; Joan Lobeira, B 245; Vasco Gil, A 146 / B 269; Pero Goterrez, B 922 / V 510; Pero Garcia Bungalês, B 221, B 223, A 107 / B 216, A 100 / B 207.

43 Edición de Ferreiro (1992: 53-66).

Paráfrase I. Preguntei a unha señora conforme vos direi: «Señora, entrastes para un convento?». E xa por causa diso chorei. Ela entón díxome: «Non vos ocultarei como entrei para o convento, que Deus me perdoe; obrígoume a miña nai, mais que lle farei? Vestireille o hábito, mais non o corazón».

II. Dixen eu: «Señora fermosa, morrerei con pesar, pois entrastes para o convento e vos han de gardar». Ela entón díxome: «Quero mostrarvos como serei gardada: se non, véñame mal. Isto por que chorades, entendédeo ben: eu vestirei o hábito, mais terei outra cousa no corazón».

III. E dixen eu: «Miña señora, pésame tanto, porque profesastes, que morrerei por causa diso». E dixo ela aínda: «Así me veña ben, quero dicirvos como serei gardada: se eu vestir o hábito, non vos preocupedes por iso, pois terei o contrario no meu corazón».

Cantiga de amor xocosa que chama a atención pola súa forma e polo seu tema: trátase dunha cantiga dialogada, onde o amante e a amada manifestan os sentimentos ocasionados pola súa separación, debida á entrada da muller nun convento, forzada pola nai. Durante o diálogo, o rapaz chora e a moza procura tranquilizalo, reiterando a súa decisión de non someterse ás restricións da clausura e, posiblemente, de castidade.



Figura 9 Unha relixiosa representada cos seus hábitos. O relevo procede do mosteiro de San Paio de Antealtares de Santiago de Compostela. Museo Catedral de Santiago, © Fundación Catedral de Santiago

2.3. Amas⁴⁴

Texto 30 Esta ama cuj' é Joan Coelho,
per bõas manhas que soub' aprender,
cada u for achará bon conselho
ca sabe ben fiar e ben tecer,
e talha mui ben bragas e camisa
e nunca vistes molher de sa guisa
que máis limpia vida sábia fazer.

Ant' é oje das molheres preçadas
que nós sabemos en nosso logar
ca lava ben e faz bõas queijadas
e sabe ben moer e amassar
e sabe muito de bõa leiteira.
Esto non dig' eu por ben que lhi queira,
mais porque est'assi, a meu cuidar.

E seu marido de crastar verrões
non lh' achan par de Burgos a Carrion,
nen a ela de capar galiões
fremosament', assi Deus mi pardon!
Tod' esto faz e cata ben argueiro
e escanta ben per olh' e per calheiro
e sabe muito bõa escantaçon.

Non acharedes en toda Castela,
graças a Deus, de que mi agora praz,
melhor ventrulho nen melhor morcela
do que a ama con sa mão faz.
E al faz ben, como diz seu marido:
faz bon souriç' e lava ben transido,
e deita ben galinha choca assaz!⁴⁵

Fernan Garcia Esgaravunha (B 1511, RM 43,4)

44 *Ama* ten aquí o sentido de 'ama de leite' ou de 'dona de casa non nobre'.

45 Edición de Correia (2016: 71-72).

- Paráfrase** I. Esta ama, a quen Joan Coelho serve, coas boas mañas que soubo aprender, onde queira que vaia tomará boas decisións, pois sabe fiar e tecer ben, e talla moi ben calzas e camisa e nunca vistes muller da súa condición que leve unha vida máis honesta.
- II. É das mulleres apreciadas que coñecemos hoxe no noso lugar, pois lava ben e fai bos queixos e sabe moer e amasar ben e sabe moito de boa leiteira. Non digo isto porque lle queira ben, mais porque é así, na miña opinión.
- III. E o seu marido entre Burgos e Carrión non ten igual en castrar porcos, nin ela en capar galos, fermosamente, que Deus me perdoe! Fai todo isto, e cata ben argueiro e fai boa adiviñación por ollo e por vísceras e sabe moito boa feiticaría.
- IV. Non atoparedes en toda Castela, grazas a Deus, e iso compráceme, mellor embutido nin mellor morcilla que os que a ama fai coa súa man. E fai ben outra cousa, como di o seu marido: fai bo chourizo e lava ben defunto, e deita galiña choca moi ben!

Como resposta satírica á cantiga dirixida a unha «ama» por Joan Soarez Coelho (*Atal vej' eu aqui ama chamada*) (texto 16), o trobador retrata aquí a suposta «ama» executando as máis vulgares tarefas domésticas desempeñadas por mulleres de baixa condición social, desde fiar e tecer ata capar galos e lavar defuntos, ademais de exercer prácticas de feiticaría. A cantiga forma parte do conxunto de composicións que constitúen o chamado «proceso da ama», bastante esclarecedor sobre o status social da muller que podería figurar como obxecto de servizo amoroso do cabaleiro nas cantigas de amor (Michaëlis 2004: 29-108).

Texto 31 —Joan Soares, de pran as melhores terras andastes que eu nunca vi:
 d' averdes donas por entendedores
 mui fremosas quaes sei que á i
 fora razon; mais u fostes achar
 d'irdes por entendedores filhar
 sempre quand' amas, quando tecedores?

—Juião, outros mais sabedores
 quiseron já esto saber de min,
 e en todo trobar máis trobadores
 que tu non és; mais direi-t' o que vi:

vi boas donas tecer e lavar
cordas e cintas, e vi-lhes criar,
per bõa fé, mui fremosas pastores.

—Joan Soares, nunca vi chamada
mulher ama nas terras u andei
se por emparament' ou por soldada
non criou mês, e mais vos én direi:
enas terras u eu soía viver
nunca mui bõa dona vi tecer,
mais vi tecer algũa lazerada.

—Juião, por est' outra vegada
con outro tal trobador entencei;
fiz-lhe dizer que non dezia nada
com' or' a ti desta tençon farei;
vi boas donas lavar e tecer
cordas e cintas e vi-lhes teer
mui fremosas pastores na pousada.

—Joan Soares, u soía viver
non tecen donas nen ar vi teer
berç' ant' o fog' a dona muit' onrada.

—Juião, tu debes entender
que o mal vilan non pode saber
de fazenda de bõa dona nada⁴⁶.

Juião Bolseiro e Joan Soarez Coelho
(B 1181, V 786, RM 85,11; 79,30)

Paráfrase I. —Joan Soares, certamente andastes polas mellores terras que eu nunca vin; e é razoable que cortexedes mulleres nobres moi fermosas, como sei que alí existen; mais onde fostes achar de cortexardes sempre ou amas ou tecedeiras?

⁴⁶ Edición de Lapa (1970: 381-382).

II. —Juião, outros máis sabedores xa quixeron saber iso de min, e en todo mellores trobadores ca ti; mais direiche o que vin: vin mulleres nobres tecer e labrar cordas e cintas, e vinlles criar, certamente, moi fermosas meniñas.

III. —Joan Soares, nas terras por onde andei nunca vin chamar a unha muller «ama», a non ser que teña completado o mes, por privilexio de función ou por salario, e direivos máis: nas terras onde eu adoitaba vivir nunca vin unha muller nobre tecer, mais vin tecer algunha miserable.

IV. —Juião, por iso noutra ocasión fixen tençon con outro trobador; fíxenlle dicir que non dicía nada como agora nesta tençon farei a ti; vin mulleres nobres labrar e tecer cordas e cintas e vinlles ter meniñas moi fermosas na casa.

V. —Joan Soares, onde eu adoitaba vivir, as mulleres nobres non tecen nin vin ningunha muller nobre ter o berce diante do lume.

VI. —Juião, ti debes entender que o mal vilán non pode saber nada sobre o que di respecto a unha muller nobre.

Nesta *tençon* (cantiga na que dous trobadores disputan), Joan Soares Coelho e Juião Bolseiro continúan o debate iniciado polo primeiro coa cantiga de amor dirixida a unha «ama». Aquí Bolseiro critica a Coelho por ter cortexado «amas» e «tecedeiras», actividades que, segundo el, non son propias do estado social dunha muller nobre, a única digna de ser cantada por un trobador. Coelho responde dicindo que as mulleres nobres poden tecer e coidar dos fillos pequenos e que Bolseiro, por ser un vilán, non pode saber o que fai unha muller nobre.

2.4. Pastoras

Texto 32 Quand' eu un dia fui en Compostela
en romaria, vi ùa pastor
que, pois fui nado, nunca vi tan bela,
nen vi outra que falasse milhor,
e demandei-lhe logo seu amor
e fiz por ela esta pastorela.

Dixi-lh' eu logo: «Fremosa poncela,
queredes vós min por entendedor,
que vos darei boas toucas d' Estela,
e boas cintas de Rocamador,
e d' outras doas a vosso sabor,
e fremoso pano pera gonela?»

E ela disse: «Eu non vos queria
por entendedor, ca nunca vos vi
senon agora, nen vos filharia
doas que sei que non son pera min,
pero cuid' eu, se as filhass' assi,
que tal á no mundo a que pesaria.

E, se vëess'outra, que lhi diria,
se me dizesse ca per vós perdi
meu amig' e doas que me tragia?
Eu non sei ren que lhi dissess'ali;
se non foss'esto de que me tem'i,
non vos dig'ora que o non faria».

Dix' eu: «Pastor, sodes ben razõada,
e pero creede, se vos non pesar,
que non est' oj'outra no mundo nada,
se vós non sodes, que eu sábia amar,
e por aquesto vos venho rogar
que eu seja voss'ome esta vegada».

E diss'ela, come ben ensinada:
«Por entendedor vos quero filhar
e, pois for a romaría acabada,
aquí, d'u sño natural, do Sar,
cuido-m'eu, se me queredes levar,
ir-m'ei vosc'e fico vossa pagada»⁴⁷.

Pedro Amigo de Sevilha (B 1098, V 689, RM 116,29)

- Paráfrase**
- I. Cando un día fun a Compostela en romaría, vin unha pastora que, dende que nacín, nunca vin outra tan guapa nin que falase mellor e pronto lle pedín o seu amor e fixen por ela esta pastorela.
- II. Entón díxenlle eu: «Fermosa moza, querédesme como *entendedor*, pois dareivos boas toucas de Estela e boas cintas de Rocamador, e outros agasallos do voso gusto, e pano fermoso para unha capa?».
- III. E ela dixo: «Eu non vos quería como *entendedor*, xa que nunca vos vin ata agora, nin aceptaría regalos que sei que non son para min, pero creo eu que, se os aceptase, hai outra neste mundo a quen lle pesaría.
- IV. E, se viñese a outra, que podería dicirlle eu, cando me dixese que por vós perdín ao meu amigo e os agasallos que me traía? Eu non sei que podería dicirlle entón; se non temese isto, non vos digo que non o faría».
- V. Dixen eu: «Pastora, sodes sensata, pero crede, se non vos pesa, que non hai no mundo outra, se non sodes vós, á que eu saiba amar, e por isto vos veño pedir que sexa eu o voso home esta vez».
- VI. E dixo ela, como [persoa] ben instruída: «Por *entendedor* quérovos tomar e, cando remate a romaría, aquí de onde son natural, do Sar, penso eu que, se me queredes levar, ireime convosco e quedo agradecida».

Esta pastorela é unha das mostras máis representativas desta tipoloxía na nosa lírica e a máis próxima aos parámetros marcados polas líricas occitana e francesa, nas que a modalidade ten unha produción máis extensa. Nesta composición, un cabaleiro que foi a Compostela en romaría viu unha pastora guapísima que non ten parangón, de modo que por ese motivo decidiu componse-lle esta pastorela na que relata o seu encontro. Primeiramente, declaroulle o seu amor e ofreceuse como

47 Edición de Marroni (1968: 249-253).

o seu *entendedor*⁴⁸, prometéndolle prezadas *doas* ou ricos agasallos que confirmasen o compromiso amoroso. Con todo, a protagonista rexeita a oferta, porque reconece que eses presentes non son para ela e non quere que a verdadeira destinataria perda o seu namorado pola súa culpa. De seguido, o home continúa o seu cortexo e confírmalle que non ama a outra muller, de modo que é nese momento cando a pastora accede a aceptalo como *entendedor* e cítao ao rematar a romaría, indicándolle que se irá con el encantada. O seu modelo é a composición que inaugura o xénero da pastorela na Provenza, *L'autrier jost' una sebissa*, de Marcabru, aínda que o resultado sexa distinto: nesta, a moza resiste baseándose en valores morais e espirituais; naquela, a moza négase inicialmente, mais acaba por ceder á promesa de fidelidade do cabaieiro. Tamén chama a atención a referencia ao río Sar, establecendo diálogo coa pastorela de Joan Airas de Santiago (*Pelo souto de Crexente* B 967, V 554), na que a pastora é tamén da mesma área, preto de Santiago. Ademais, é a única cantiga dos cancioneros onde se usa o topónimo Compostela.

Texto 33 Oi og' eu ña pastor cantar
du cavalgaba per ña ribeira,
e a pastor estava senlleira;
e ascondi-me po-la escuitar,
e dizia mui ben este cantar:
«Solo ramo verd' e frofido
vodas fazen a meu amigo;
choran olhos d' amor!»

E a pastor parecia mui ben,
e chorava e estava cantando;
e eu mui passo fui mi-achegando
po-la oir, e sol non falei ren;
e dizia este cantar mui ben:

48 Trátase dun dos graos polos que pasa o namorado necesariamente na ascese purificadora que constitúe o amor cortés. Despois de coñecer as etapas de *fenhedor* ("suspirante") e *pregador* ("suplicante"), como *entendedor* considérase aquel namorado que xa é aceptado pola dama e cuxo compromiso amoroso queda selado co intercambio dalgunha prenda ou obxecto persoal.

«Ai estorninho do avelanedo,
cantades vós, e moir' eu e pen'
e d' amores ei mal!»

E eu oí-a sospirar enton
e queixava-se estando con amores
e fazia guirlanda de flores;
des i chorava mui de corazón
e dizia este cantar enton:
«Que coita ei tan grande de sofrer,
amar amig' e non ousar veer!
E pousarei so-lo avelanal!»

Pois que a guirlanda fez a pastor
foi-se cantando, indo-s' én manselinho;
e tornei-m' eu logo a meu caminho,
ca de a nojar non ouve sabor;
e dizia este cantar ben a pastor:

«Pela ribeira do rio
cantando ia la virgo
d' amor;

quen amores á
como dormirá,
ai, bela fro!?»⁴⁹.

Airas Nunez (B 868, V 454, RM 14,9)

- Paráfrase** I. Hoxe oín eu unha pastora cantar cando cabalgaba por unha ribeira, e a pastora estaba soa; e escondinme para escoitala, e dicía moi ben este cantar: «Baixo o ramo verde e florido celebran as vodas do meu amigo, choran os ollos de amor!».
- II. E a pastora era moi guapa, e choraba e estaba cantando; e eu moi paseniño funme achegando para escoitala, e non dixen nada; e dicía este

49 Edición de Tavani (1992: 83-84).

cantar moi ben: «ai, estorniño do abeledo, cantades vós, e eu morro de pena, e teño mal de amores!».

III. E eu oíaa suspirar entón e queixábase estando namorada e facía unha grilanda de flores; entón choraba moi de corazón e dicía este cantar: «Que pesar tan grande sufro, amar amigo e non podelo ver! E pousarei baixo a abeleira!»

IV. Despois de rematada a grilanda, a pastora foise cantando, marchou de alí devagar; e volvinme eu ao meu camiño, pois non quixen enfadala, e dicía ben este cantar a pastora: «Pola ribeira do río cantando de amor ía a doncela; quen amores ten, como durmirá, ai, bela flor?».

Nesta pastorela o cabaleiro escoita unha pastora cantar uns versos nos que se laia do amor non correspondido mentres elabora unha grilanda de flores. A diferenza da composición anterior, o protagonista decide non importunala para non molestala. Unha vez rematado o seu labor, a pastora marchou cantando e o cabaleiro continuou o seu camiño. A composición presenta a particularidade de utilizar a modo de refrán textos independentes en catro estrofas de cinco versos, o último dos cales contén un verbo *dicendi* que introduce o *cantar* da pastora; os dous últimos gardan unha estreita relación cos primeiros versos de *Que coita tamanha ei a sofrer* (B 644, V 245) de Nuno Fernandez Torneol e de *Pela ribeira do rio* (B 1155, V 757) de Joan Zorro (Lanciani-Tavani 1993: 27-28).

Texto 34 Oí oj' eu cantar d' amor
en un fremoso virgeu,
ũa fremosa pastor
que ao parecer seu
ja máis nunca lhi par vi;
e por én dixi-lh' assi:
«Senhor, por vosso vou eu».

Tornou sanhuda enton,
quando m' est' oi u dizer,
e diss': «Ide-vos, varon!
quen vos foi aqui trajer
para m' irdes destorvar
d' u dig' aqeste cantar,
que fez quen sei ben querer?»

«Pois que me mandades ir,»
dixi-lh' eu, «Senhor, ir-m' ei;
mais ja vos ei-de servir
sempr' e por voss' andarei;
ca voss' amor me forçou
assi que por vosso vou,
cujo sempr' eu ja serei.»

Diz' ela: «Non vos ten prol
esso que dizedes, nen
mi praz de o oir sol;
ant' ei noj' e pesar én,
ca meu coraçõ non é,
nen será, per bõa fe,
se non do que quero ben.»

«Nen o meu», dixi-lh' eu ja,
«senhor, non se partirá
de vós, por cujo s'el ten».

«O meu», diss' ela, «sera
u foi sempr' e u está,
e de vós non curo ren»⁵⁰.

Don Denis (B 547, V 150, RM 25,135)

- Paráfrase**
- I. Oín hoxe eu nun fermoso verxel cantar de amor a unha fermosa pastora, de beleza incomparable, e por iso lle dixen así: «Señora, póñome ao voso servizo».
- II. Enfadouse entón cando me escoitou dicir isto e dixo: «Ídevos, varón!, quen vos trouxo aquí para molestarme cando digo este cantar, que compuxo o que sei querer ben?»
- III. «Xa que me mandades ir», díxenlle eu, «Señora, ireime, pero xa vos servirei sempre e voso serei; pois o voso amor obrigoume, así que me poño ao voso servizo e sempre voso eu serei».

50 Edición de Lang (2010: 247-248).

IV. Díxome ela: «Non vos vale de nada iso que dicides, nin me prace escoitalo; senón que teño tristeza e pesar por ese motivo, pois o meu corazón non é, nin será, abofé, senón do que quero ben».

V. «Nin o meu», díxenlle eu xa, «señora, non se separará de vós, a quen el pertence».

VI. «O meu», dixo ela, «estará onde sempre estivo e onde está, e de vós non quero saber nada».

Nesta pastorela un cabaleiro oe nun verxel unha fermosa *pastor* que, ao seu parecer, non ten parangón, de modo que se dispón a falarlle para declararlle o seu amor. Con todo, a pastora enfádase, xa que considera que a molesta, cando está a dicir un cantar que compuxo o seu amigo, e despídeo dicíndolle que non quere saber nada del. A argumentación máis longa, desenvolvida pola pastora para rexeitar o cortexo do cabaleiro, aproxima tamén esta composición á pastorela de Marcabru, *L'autrier jost'una sebissa*; porén, o que motiva o rexeitamento da moza é a fidelidade ao seu amigo e non cuestións morais e relixiosas. En oposición á maioría das pastoras occitanas, non aparecen mozas no ámbito galego-portugués devotas a Deus, dispostas a defender a súa virxindade ou a reafirmar os seus compromisos relixiosos (Samyn 2019: 232). A pastora comparte, aquí, os valores de fidelidade amorosa presentes nas cantigas de amigo.



Figura 10 Unha pastora colabora nos labores de rapa das ovellas. A escena de carácter rural permite ao iluminador reflectir o traballo feminino pouco recollido no imaxinario medieval.

Miniatura das *Cantigas de Santa María*. Patrimonio Nacional, Códice Rico del Escorial, Cantiga CXLVII, fol 203v

2.5. Soldadeiras

Texto 35 Estavan oje duas soldadeiras
dizendo ben, a gran pressa, de si,
e viu a ùa delas as olheiras
de sa compañeira, e diss' assi:
—Que enrugadas olheiras tēedes!
E diss' a outra: —Vós com' as veedes
desses cabelos sobr' essas trincheiras?

...

...

...

en esse vosso rostro. E des i
diss' el' outra vez: —Ja vós dult' avedes;
mais tomad' aquest' espelh' e veeredes
toda-las vossas sobranceiras veiras.

E ambas elas eran compañeiras,
e diss' a ùa en xogo outrossi:
—Pero nós ambas somos muit' arteiras,
melhor conhosqu' eu vós ca vós a min.
E diss' a outra: —Vós, que conhocedes
a min tan ben, por que non entendedes
como son covas essas caaveiras?

E, depois, tomaron senhas masseiras
e banharon-se e loavan-s' a si,
e quis Deus que, nas palabras primeiras
que ouveron, que chegass' eu ali;
e diss' a ùa: —Mole ventr' avedes;
e diss' a outr': —E vós mal ascondedes
as tetas, que semelhan cevadeiras⁵¹.

Joan Baveca (B 1458, V 1068, RM 64,11)

51 Edición de Lapa (1970: 295-296). A cantiga presenta graves problemas de conservación. O verso 7 é reconstruído polo editor e faltan os tres versos iniciais da II cobra.

- Paráfrase** I. Estaban hoxe dúas soldadeiras falando con satisfacción e apuro de si mesmas; e viu unha delas as olleiras da súa compañeira e díxolle así: «—Que engurradas olleiras tedes!». E respondeulle a outra: «—Vós como as vedes baixo eses cabelos que vos cobren a cara».
- II. [...] nesa cara vosá. E entón dixo ela outra vez: «—Xa que vós tendes dúbida: tomade este espello e veredes todas as vosas cellas grises».
- III. E ambas as dúas eran compañeiras, e díxolle unha en xogo tamén: «aínda que nós somos moi arteiras, mellor te coñezo eu a ti ca ti a min». E díxolle a outra: «—Xa que vós me coñecedes a min tan ben, por que non apreciades como son covas esas caveiras?»
- IV. E despois tomaron as súas respectivas maseiras e bañáronse e eloxiábanse a si mesmas: e quixo Deus que, nas primeiras palabras que tiveron, que chegase eu alí; e dixo unha: «—Tedes o ventre mol», e contestou a outra: «—E vós mal escondedes as tetas, que semellan cevadeiras⁵²».

Esta composición fragmentaria é o texto paradigmático para o estudo da *descriptio* física das soldadeiras. Na cantiga o trobador sérvese do diálogo finxido entre dúas soldadeiras que se dirixen mutuamente ataques e improperios durante un baño, seguindo os tópicos da *denigratio mulieris* que permiten realizar unha caracterización paródica e caricaturesca das mesmas. A *descriptio* segue unha orde descendente, tal e como se recomendaba nas poéticas medievais. O autor do texto comeza pola cabeza (olleiras, cabelo e cellas), segue co ventre e remata co peito, facendo referencia a todas as consecuencias físicas que produce a anciandade e que inciden no seu aspecto desmellorado, descoidado e desaliñado. A prolixidade da enumeración de trazos ofrecidos por esta cantiga destaca como un procedemento artístico e retórico que, neste caso, estaría ao servizo da *denigratio* total das protagonistas dende o punto de vista físico.

Arredor da figura das soldadeiras foi construído un ciclo que incide na súa beleza, na súa idade e na súa moral. Os tres aspectos son recreados de forma negativa e en moitas ocasións en asociación, como contraposición das cualidades da dama cortés.

52 O termo *cevadeira* ten o significado de «saco que se prende ao fociño das cabalgaduras para comer cebada ou outros cereais» (Glosario de *Universo Cantigas*).

Texto 36 Fui eu poer a mão noutro di-
-a a ùa soldadeira no conon,
e disse-m' ela: —Tolhede-la, don
... -i
ca non é esta de Nostro Senhor
paixon, mais é-xe de min, pecador,
por muito mal que me lh' eu mereci.

U a voz começastes, entendi
ben que non era de Deus aquel son,
ca os pontos del no meu coraçõ
se ficaran, de guisa que log' i
cuidei morrer, e dix' assi: —Senhor,
beeito sejas tu, que sofredor
me fazes deste marteiro par ti!

Quisera-m' eu fogir logo d'ali,
e non vos fora muito sen razon,
con medo de morrer e con al non,
mais non pudi —tan gran coita sofri;
e dix'e log' enton: —Deus, meu Senhor,
esta paixon soffro por teu amor,
pola tua, que sofresti por min.

Nunca, de-lo dia en que naci,
fui tan coitado, se Deus me perdon;
e con pavor, aquesta oraçõ
comecei logo e dix'e a Deus assi:
—Fel e azedo bevisti, Senhor,
por min, mais muit' est' aqesto peor
que por ti bevo nen que recebi.

E por én, ai, Jesu Cristo, Senhor,
en juizo, quando ante ti for,
nembre-ch' esto que por ti padeci!⁵³

Afonso X (B 484, V 67, RM 18,20)

53 Edición de Paredes 2010: 213-216. A lectura e significación da cantiga son problemáticas. No verso 2 algúns autores propoñen a forma *tonon* (en V) atendendo ás alusións *voz*, *son*,

- Paráfrase** I. Fun eu poñer a man o outro día a unha soldadeira na cona, e díxome ela: «—Sacádea, don [...], pois non é esta a paixón do Noso Señor, mais a miña, pecadora, por moito mal que eu merecín».
- II. Cando comezastes a falar, entendín ben que non era de Deus aquel son, pois os seus acordes ficaran no meu corazón, de forma que logo aquí coidei morrer, e dixen así: «—Señor, bendito sexas ti, que me fas sufrir este martirio para ti!».
- III. Quixera eu fuxir logo de alí e non vos foi sen un motivo de peso, con medo de morrer e non por outra cousa, pero non puiden, pois tan gran pesar sufrín; e dixen eu logo entón: «—Deus, meu Señor, esta paixón sufro polo teu amor, pola túa [paixón] que sufriches por min».
- IV. Nunca, dende o día que nacín fun tan coitado, se Deus me perdoa; e con medo, esta oración comecei logo e dixen a Deus así: «—Fel e vinagre bebiches, Señor, por min, pero é moito peor isto que por ti bebo e que recibín».
- V. E, por iso, ai, Xesucristo, Señor, cando estea ante ti no xuízo, lémbtrate disto que por ti padecín!

A composición é ambigua destacando a combinación do ámbito do obsceno e do sagrado. Toma como protagonista a unha *soldadeira* (v. 2), da que non se dá a coñecer o nome. Despois de que un home lle poña a man no *conon* (v. 2) o día da Paixón de Cristo, rexeita ter relacións sexuais con el. A motivación débese a que se trata da festa máis sinalada do calendario litúrxico e por esta razón non se rende na súa determinación ante as demandas que lle realiza o home, quedando así este ridiculizado, e louvado, pola contra, o comportamento exemplar da soldadeira que amosa respecto por este período de abstinencia e compaixón cristiá. A duplicidade de interpretacións desta cantiga é orixinada polo emprego do recurso da *aequivocatio*, que confunde os sufrimentos e temores da voz lírica. O trovador (se é del, ou parcialmente del, a voz que oímos) podería estar comparando a súa tortura coa de Cristo na cruz e solicitándolle a Deus que o pesar que soporta a causa da non

pontos incluídas na cantiga nun intencionado xogo de palabras pertencentes ao ámbito musical. Cf. a este respecto os comentarios de *Littera* á cantiga e de Ríos Milhám (*Lirica trovadoresca*). Ademais, non queda claro (tal vez por causa da falta do v. 4 na I cobra) quen é a voz que fala: a soldadeira ou o *Don* (?). No v. 23, o termo «coitado», adoptado nesta edición (en B e V), apuntaría a que o emisor é masculino e non a soldadeira.

correspondencia por parte da soldadeira, ou ben por non terse apartado da tentación nesa data importante, lle sirva como martirio de purgación para o xuízo final. O arrepentimento do trovador está causado pola constatación de «que non era de Deus aquel son», polo tanto, se non era un feito de Deus proviña do Demo, conforme a mentalidade dualista da época (Arias Freixedo 1993: 113). As soldadeiras son habitualmente obxecto de sátira obscena, explorando os autores o campo sémico con gran detalle e cun variado xogo de equívocos.

Texto 37 O que veer quiser, aí, cavaleiro,
Maria Perez, leve algun dinheiro;
se non, non poderá i adubar prol.

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

Tod' ome que a ir queira veer suso,
Maria Perez, lev' algo de juso;
*se non, non poderá i adubar prol*⁵⁴.

Joan Vasquez de Talaveira (B 1546, RM 81,15)

- Paráfrase**
- I. O que quixer ver a Maria Balteira, aí, cabaleiro, debe levar algún diñeiro, *doutro xeito non poderá obter beneficio ningún.*
 - II. Quen quixer ver a Maria Perez ao serán, leve algo na súa man, *doutro xeito non poderá obter beneficio ningún.*
 - III. Todo home que queira ir ver a Maria Perez por enriba, leve algo por debaixo, *doutro xeito non poderá obter beneficio ningún.*

A protagonista desta breve cantiga é Maria Perez Balteira, a soldadeira máis coñecida do *corpus* lírico galego-portugués. Na composición, Joan Vasquez de Talaveira aconséllalle ao seu interlocutor que, se desexa ver Maria Perez ao *serão* (v. 4), momento do encontro amoroso, leve con el diñeiro. Do contrario, non poderá obter ningún beneficio. Os adverbios *suso* e *juso* (vv. 7 e 8, respectivamente), deberían ser entendidos en

54 Edición de Lapa (1970: 374).

relación cunha referencia velada á práctica da actividade da prostitución por parte da figura feminina. Esta mesma lectura é compartida con Arias Freixedo (2017: 247-248). Maria Perez é a soldadeira á que máis atención se lle dedica nas cantigas de escarnio e a súa figura transcende os cancioneros para converterse no personaxe feminino literario máis célebre das letras galegas.

Texto 38 Os beesteiros daquesta fronteira
pero que cuidan que tiran mui ben,
quero-lhis eu conselhar ùa ren:
que non tiren con Maria Balteira,
ca todos quantos ali tiraron,
todos se dela con mal partiron:
assi é sabedor e é arteira.

Tirou ela con ùu beesteiro
destes d'el-rei, que saben ben tirar;
e, primeira vez, po-lo escaentar,
leixou-se i logo perder un dinheiro,
e des i outr'; e pos esqueentado,
tirou con el, e á dele levado
quanto tragia até no bragueiro.

Os beesteiros dos dous quarreirões
tiran con ela e pon-se sinal;
nen os outros, que tiravan mui mal,
atinaram a dous dos pipeões;
foron tirando e bevendo do vinho;
o beesteiro com' era mininho,
non catou quando s' achou nos colhões⁵⁵.

Pero Garcia de Ambroa (B 1574, RM 126,9]

55 Edición de Alvar (1986: 62). Sobre a atribución ao trobador consúltese a nota biográfica do autor.

- Paráfrase** I. Os besteiros desta fronteira, aínda que pensan que tiran moi ben, quérolles eu aconsellar unha cousa: que non tiren con Maria Balteira, pois todos cantos alí tiraron, todos se apartaron con mal dela, así é sabia e é arteira.
- II. Tirou ela cun besteiro destes do rei, que saben ben tirar; e, a primeira vez por quentalo deixouse entón perder un diñeiro, e logo outro; e cando estaba quente, tirou con el, e levoulle todo canto traía no bragueiro.
- III. Os besteiros das dúas filas tiran con ela eponse o sinal; nin os outros, que tiraban moi mal, atinaron a dúas das moedas⁵⁶; foron tirando e bebendo do viño; o besteiro como era novo, non se decatou cando se atopou en collóns [espido].

Pero Garcia de Ambroa diríxese aos besteiros para aconsellarlles que non manteñan relacións sexuais con Maria Balteira. Repárese, neste sentido, na anfiboloxía do verbo *tirar* ao longo da composición para facer alusión ás habilidades sexuais da protagonista. Nesta cantiga tamén se critica á soldadeira pola súa destreza para o engano, servíndose de falsas promesas. No texto os adxectivos especificativos *sabedor* e *arteira* (v. 7), que caracterizan a protagonista, adquiren un sentido negativo.

56 O vocábulo *pipeon* alude a unha moeda castelá empregada nos séculos XII e XIII.



Figura 11 Acroterio da capela de Santa Fe da Catedral de Santiago de Compostela, esculpido cara a 1100, coa representación dunha muller a cabalo dun león. Tanto na tradición figurativa románica como na cultura literaria, a acción de cabalgar ten claras connotacións sexuais. Fotografía: Victoriano Nodar, © Fundación Catedral de Santiago



Figura 12 Tímpano de San Miguel do Monte (Lugo) semicircular que representa posiblemente unha escena xogaresca conformada por tres figuras: no centro un músico identificado coa imaxe do rei David con viola oval, sentado sobre un león. A súa dereita, dúas figuras de menor tamaño, unha bailarina na parte baixa contorsionada e outra adaptada á curvatura do tímpano cun pandeiro. A imaxe do rei David como músico virtuoso aparece frecuentemente acompañada de artistas e danzantes. Sobresae a utilización do espazo principal do tímpano para unha recreación xogaresca (Vázquez García 2018; Castiñeiras 2024).
Fotografía: Javier Castiñeiras



Figura 13 Tímpano de Santa María de Ucelle (Ourense), influenciado posiblemente polo anterior, con elaboración máis simple. A posible escena de xograría trobadoresca está composta por un músico que suxeita coa súa man dereita unha viola de arco e unha soldadeira que sostén un pandeiro cuadrangular coa man dereita e pousa a man esquerda na cintura, como sinal de que está bailando (Vázquez García 2018; Castiñeiras 2024).
Fotografía: Javier Castiñeiras



Figura 14 Canzorro con bailarina da igrexa de San Salvador de Sobrado de Trives (Ourense), identificada como muller pola vestimenta. Destaca a profunda torsión dos corpos, seguindo os modelos da imaxinaria sacra (especialmente das danzas de Salomé) cunha finalidade pexorativa cara á figura feminina. A representación neste caso (e no seguinte) realízase no espazo marxinal da igrexa, fronte ás fig. 12 e 13 ubicadas nos tímpanos (Vázquez García 2018).

Fotografía: Javier Castiñeiras



Figura 15 Canzorro da igrexa de Santa María Salomé en Santiago de Compostela, no que se visualiza unha bailarina na mesma disposición cá anterior de San Salvador de Sobrado de Trives, acompañada nesta ocasión dun músico. A presenza dun importante número de iconografías deste tipo demostra a gran difusión da composición destas imaxes con connotacións luxuriosas durante os séculos XII e XIII.
Fotografía: Javier Castiñeiras



Figura 16 Na iconografía medieval as sereas adoitan simbolizar a imaxe da luxuria. No caso deste relevo da Porta das Praterías da Catedral de Santiago de Compostela, a serea aparece representada soando o corno, en alusión a unha significación relacionada coa sexualidade. Fotografía: Victoriano Nodar, © Fundación Catedral de Santiago

2.6. Xudías

Texto 39 *Estas duas cantigas fez ùu judeu d'Elvas, que avia nome Vidal, por amor d'ũa judia de sa vila que avia nome Dona. E, porque é ben que o ben que home faz se non perça, mandamolo 'screver, e non sabemos máis delas máis de duas cobras, a primeira cobra de cada ùa.*

Moir', e faço dereito,
por ùa Dona d'Elvas
que me trage tolheito,
como a quen dan as ervas.
Des que lh' eu vi o peito
branco, dix' aas sas servas:
«A mia coita non á par,
ca sei que me quer matar,
e quero eu morrer por ela,
ca me non poss' én guardar»⁵⁷.

Amor ei...

Vidal, Judeu d'Elvas (B 1605, V 1138, RM 156,2)

Paráfrase *Estas dúas cantigas fixo un xudeu de Elvas, que se chamaba Vidal, por amor dunha xudía da súa vila, chamada Dona. E, porque é bo que o ben que alguén fai non se perda, mandámolo escribir; e non sabemos delas máis que dúas estrofas, a primeira de cada unha.*

I. Morro, e fago ben, por unha Dona de Elvas que me trae paralizado, como a quen dan herbas. Desde que lle vin o peito branco, dixeron ás súas servas: «O meu sufrimento non ten igual, pois sei que me quere matar, e quero morrer por ela, pois non podo evitalo».

II. Teño amor (...)

⁵⁷ Edición de Stegagno Picchio (1979: 85). Na rúbrica seguimos a lectura «e porque é ben», en vez de «e pero que é ben», segundo Lagares (2000: 174).

A rúbrica explicita que o autor das dúas cantigas de amor era Vidal, un «xudeu» de Elvas, e que estas composicións estaban dirixidas a unha «xudía», tamén de Elvas, de nome Dona. O autor da rúbrica, o probable compilador D. Pedro de Barcelos, ofrece de seguido unha xustificación, inusitada, para o feito de telas mandado copiar: «é ben que o ben que home faz se non perça», engadindo outra información tamén non habitual: delas só se coñecen fragmentos. Nos cancioneiros galego-portugueses encontramos só outro trovador xudeu, Don Josep, que participa dunha *tençon* satírica con Estevan da Guarda (c. 1280-1364), sendo Vidal, polo tanto, o único trovador xudeu que compuxo cantigas de amor que puideron ser consideradas dignas de integración no *corpus*.

A cantiga, reducida a unha estrofa e a parte do primeiro verso da segunda, desenvolve o tópico da morte por amor. O trovador enuncia que a causa do seu sufrimento é unha «dona» de Elvas, o que é interpretado polo rubricador como o nome da amada: «Dona», realmente un nome común entre as xudías, deixando así claro que o poema non está dirixido a unha cristiá, o que constituiría unha relación condenable naquel contexto. É a única mención inequívoca a unha muller xudía no *corpus* de toda a lírica profana galego-portuguesa. O motivo das herbas paralizantes, referido ás herbas medicinais que tiñan o poder de entorpecer, paralizar e enlouquecer, encóntrase tamén na CSM 334. Pode entenderse que se trataba dun coñecemento farmacolóxico relativamente difundido, especialmente para un médico, como supoñemos que Vidal tería sido (Vieira 2017). Por outra parte, chama a atención a referencia ao «peito branco», elemento presente na *descriptio puellae* occidental (Alvar 2010), así como ás súas servas, indicando dese modo que a amada pertence a un extracto social superior, e pode, polo tanto, ser obxecto dunha cantiga de amor.

Texto 40 Faz-m' agora por si morrer
e traz-me mui coitado
mia senhor do bon parecer
e do cos ben talhado;
a por que ei mort' a prender
come çervo lançado,
que se vai do mund' a perder
da companha das cervas.

*E mal dia non ensandeci
e pasesse das ervas
e non viss' u primeiro vi,
a mui fremosinha d'Elvas.*

Que...

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

[*E mal dia non ensandeci
e pasesse das ervas
e non viss' u primeiro vi,
a mui fremosinha d'Elvas.*]

Oimais a morrer me conven,
ca tan coitado sejo
pola mia senhor do bon sen,
que am' e que desejo,
e que me parec' er tan ben
cada que a eu vejo,
que semelha rosa que ven,
quando sal d' antr' as relvas.

*E mal dia non ensandeci
e pasesse das ervas
e non viss' u primeiro vi,
a mui fremosinha d'Elvas*⁵⁸.

Vidal, Judeu d'Elvas (B 1606, V 1139, RM 156, 1)

Paráfrase I. Faime agora morrer por si e tráeme en grande sufrimento a miña señora de bo parecer e de porte elegante; aquela por quen serei levado á morte como cervo ferido, que se vai do mundo a perder, lonxe da compañía das

58 Edición de Stegagno Picchio (1979: 85-86).

cervas. *E é unha pena que non enlouquecín e que inxerise as herbas e non vise cando por primeira vez vin a moi fermosiña de Elvas.*

II. Que (...) /.../ [*E é unha pena que non enlouquecín e que inxerise as herbas e non vise cando por primeira vez vin a moi fermosiña de Elvas.*]

III. Agora convenme morrer, pois sufro tanto pola miña señora do bo senso, que amo e que desexo, e que me parece tan ben cada vez que a vexo, que semella a unha rosa que vén, cando sae por entre a herba. *E é unha pena que non enlouquecín e que inxerise as herbas e non vise cando por primeira vez vin a moi fermosiña de Elvas.*

A segunda cantiga de amor de Vidal aínda desenvolve o tema do sufrimento e da morte por amor, ben como fórmulas tópicas de descrición da beleza feminina: ela posúe «bo parecer» e «porte elegante», ademais de ser dotada de «bo senso». A imaxe do cervo ferido, pese a que teña sido asociada por algúns estudosos a fontes bíblicas ou andalusís, encóntrase tamén na lírica galego-portuguesa: «Tal vai o meu amigo con amor que lh'eu dei / come cervo ferido de monteiro d'el-rei» (Pero Meogo, B 1186 / V 791); e «Pois mi assi faz o voss' amor ir ja / come vai cervo lançad' a fugir» (Joan Mendez de Briteiros, B 861 / V 447). Pola súa parte, o símil da rosa apuntaría cara a unha posible referencia bíblica, mais tamén para un procedemento predilecto na *descriptio puellae* entre 1300 e 1400, de moda na corte de Afonso XI (r. 1325-1350) (Lorenzo Gradín 1990: 230-232). Pese ás súas marcas distintivas, queda claro, polo tanto, o esforzo de aculturación do poeta, manifestamente coñecedor do repertorio lírico galego-portugués, e que leva á inclusión polo compilador (coas xa mencionadas advertencias) das composicións dun «xudeu», dirixidas, porén, como non podía deixar de ser, a unha «xudía» (Vieira 2021a: 30-41).

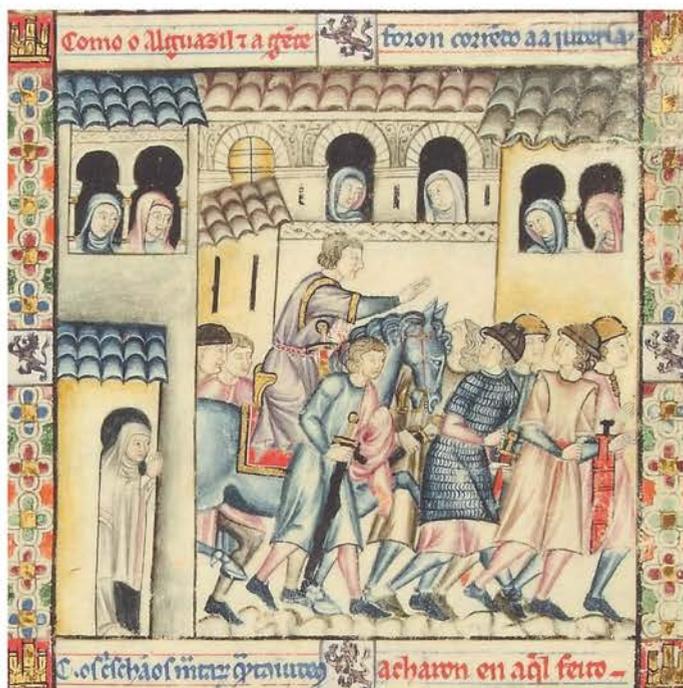


Figura 17 Unhas mulleres xudías, agachadas nas súas casas, asómanse ás fiestras e contemplan o asalto á xudaría, despois de que un xudeu fose visto cuspiendo a unha imaxe de cera de Cristo. Miniatura das *Cantigas de Santa María*. Patrimonio Nacional, Códice Rico del Escorial, Cantiga XII, fol 20v

2.7. Mouras

Texto 41 Eu velida non dormia
lelia doura
e meu amigo venia
edoi lelia doura

Non dormia e cuidava
lelia doura
e meu amigo chegava
edoi lelia doura

O meu amigo venia
lelia doura
e d' amor tan ben dizia
edoi lelia doura

O meu amigo chegava
lelia doura
e d' amor tan ben cantava
edoi lelia doura

Muito desejei, amigo,
lelia doura
que vos tevesse comigo
edoi lelia doura

Muito desejei, amado,
lelia doura
que vos teves' a meu lado
edoi lelia doura

Leli, leli, par Deus, leli
lelia doura
Ben sei eu quen non diz *leli*
edoi lelia doura

Ben sei eu quen non diz *leli*

lelia doura

Demo x' é quen non diz *leli*

*edoi lelia doura*⁵⁹

Pedro Eanes Solaz (B 829, V 415, RM 117,4)

- Paráfrase
- I. Eu, bonita, non durmía (*é a miña vez*)⁶⁰ e meu amigo viña (*e hoxe*⁶¹ *é a miña vez*).
 - II. Non durmía e sentía saudade (*é a miña vez*) e meu amigo chegaba (*e hoxe é a miña vez*).
 - III. O meu amigo viña (*é a miña vez*) e de amor tan ben dicía (*e hoxe é a miña vez*).
 - IV. O meu amigo chegaba (*é a miña vez*) e de amor tan ben cantaba (*e hoxe é a miña vez*).
 - V. Moito desexei, amigo (*é a miña vez*), que eu te tivese comigo (*e hoxe é a miña vez*).
 - VI. Moito desexei, amado (*é a miña vez*), que eu te tivese ao meu lado (*e hoxe é a miña vez*).
 - VII. Que noite⁶², que noite, por Deus, que noite (*é a miña vez*)!
Ben sei eu quen non di «que noite!» (*e hoxe é a miña vez*).
 - VIII. Ben sei eu quen non di «que noite!» (*é a miña vez*).
O demo é quen non di «que noite!» (*e hoxe é a miña vez*).

Trátase dunha das cantigas máis coñecidas e de ritmo máis áxil do repertorio da lírica galego-portuguesa. Ata o ano 2002 os enigmáticos

59 Edición de Cohen (2003: 287-289), baseada na interpretación feita un ano antes polo mesmo autor auxiliado polo eminente arabista Federico Corriente (Cohen–Corriente 2002). Recente posta ao día desta composición en Beltrán (2023).

60 Seguimos a interpretación de Cohen (2003) e Corriente (2002: 26), segundo a cal o termo *lelia*, no manuscrito, sería unha corrupción de *leia* (a lectura fonética do árabe andalusí *līya* ‘meu’, ‘de min’, ‘para min’), termo asociado a *doura*, forma alxamiada do andalusí *ddáwra*, ‘vez’.

61 *Edoi* representa o latín ET HODIE, no antigo iberorromance, que evolucionou a *ed oi* (*edoi* aquí nesta edición ou *edoy* na lección do manuscrito) constituíndo unha evidente mudanza de código lingüístico, bastante común en textos de diferentes códigos e alxamiados, como adoita suceder nas *carjas* mixtas de árabe e romance andalusí (véxase Apéndice I relativo ás *carjas*).

62 *Yā laylī*, en árabe clásico, ou *ya leli* ou simplemente *leli*, en árabe andalusí, equivale á interxección evocativa ‘oh [que] noite a miña’.

refráns interpretabanse como unha expresión onomatopeica que proporcionaba unha acentuada musicalidade ao texto. A partir dos estudos de Cohen e Corriente (2002) empezaron a relacionarse coa tradición árabe peninsular e a tomar outro sentido os seus versos. é de destacar que, a través desta composición, alúdese por primeira e única vez nos nosos cancioneiros á figura da moura nun contexto situado fóra do ámbito cristián. Os segmentos repetidos —*lelia doura, edoi lelia doura, leli*— entendidos respectivamente como ‘é a miña vez’, ‘e hoxe é a miña vez’, [sei eu ben quen non di] ‘que noite!’, repercuten o tema da «outra», que retrata a rivalidade entre as concubinas ou esposas do señor musulmán, que daba preferencia a unha delas para cada noite. O tema da «quenda» das amantes chama a atención sobre a permanencia de certos cantares das cortes musulmás andalusís no círculo das cantigas de amigo en galego-portugués.



Figura 18 Mulleres musulmás nunha escena pertencente ao ciclo da Matanza dos Inocentes da Catedral de Mondoñedo. As pinturas foron datadas no século XVI e ilustran a presenza de mouras na sociedade medieval peninsular. Destaca a xestualidade das mulleres de pel escura ante a violencia cometida contra os infantés.

Fotografía: Marta Cendón Fernández

2.8. Feiticeiras

Texto 42 Direi-vos eu dun ricomen
de com' aprendi que come:
mandou cozer o vil omen
meio rabo de carneiro,
assi como cavaleiro.

E outro meio filhou
e peitea-lo mandou,
ao colo o atou,
en tal que o non aolhasse
quen no visse e o catasse.

E pois ali o liou,
estendeu-se e bucijou;
por ùa velha enviou,
que o vesse escantar
d' olho mao e manejar.

A velha én diss' atal:
—Daquesto foi, que non d' al,
de que comestes mui mal.
E começou de riir
muito del e escarnir.

Nun'Eanes disse assi:
—Fñida mester á i.
Don Afonso diss' atal:
—Faça-xo quen faz o al⁶³.
Afonso X (B 460, RM 18,10)

63 Edición de Paredes (2010: 98). De acordo con outras edicións (*Littera, Universo Cantigas*), marcouse tipograficamente dúas *fiindas* na composición (en Paredes indicase unha única *fiinda* de catro versos). Tamén se segue no primeiro hemistiquio do primeiro verso da I *fiinda* a lectura de Paredes 2010 (que modifica a anterior de Paredes 2001: 116) atendendo á proposta de *Littera*.

- Paráfrase**
- I. Direivos dun «rico-home» e de como oín dicir o que come: o vil home mandou cocer medio rabo de carneiro, así como o fai un cabaleiro.
 - II. E o outro medio colleu e mandouno peitear e atouno ao colo, de tal modo que non lle botase mal de ollo quen o vise ou catase.
 - III. E despois alí o atou, estirouse e bocexou; mandou ir por unha vella para que o viñese esconxurar do mal de ollo e o examinase.
 - IV. A vella dixo así: —Foi disto, que non doutra cousa, que comestes moi mal. E comezou a rir moito del e a escarnecelo.
 - V. Nun'Eanes dixo así: cómpre aquí rematar. Don Afonso dixo tal: fágao quen fai o resto.

Cantiga de escarnio na que se satiriza a un «rico-home» pola falta de medios económicos e na que intervén a feiticeira como actante secundaria. O cabaleiro pide axuda a unha *velha* para que o libre do meigallo, pero esta responde que a causa do mal non é un posible feitizo, senón a súa mala comida. Na cantiga de Fernan Garcia Esgaravunha, *Esta ama, cuj' é Joan Coelho* (B 1511) (texto 30), aparece tamén a referencia ás habilidades dalgunhas mulleres do pobo para facer *escantazon*, ou feiticería.

3. Esfera privada e relacións sociais

A pluralidade actancial observada no anterior capítulo complétase cunha representación do marco privado en que vivían as mulleres e a explicitación dunha rede de interacción persoal dentro do plano familiar e fóra del, nas diferentes tipoloxías de unións de parella e nas estratexias matrimoniais reflectindo a realidade social da época. A complexidade de relacións é notoria con variados matices e particularidades, sobre todo, en comparación con outras tradicións trobadorescas como a occitana e a francesa. Dividimos a sección en esfera privada, relacións de parentesco, relacións de parella (hetero- e homoeróticas), violencia, maltrato e rapto, e amizade.

3.1. Esfera privada

Texto 43 Sedia la fremosa seu sirgo torcendo,
sa voz manselinha fremoso dizendo
cantigas d' amigo.

Sedia la fremosa seu sirgo lavrando,
sa voz manselinha fremoso cantando
cantigas d' amigo.

—Par Deus de Cruz, dona, sei eu que avedes
amor mui coitado, que tan ben dizedes
cantigas d' amigo.

Par Deus de Cruz, dona, sei eu que andades
d' amor mui coitada, que tan ben cantades
cantigas d' amigo.

—Avuitor comestes, que adevinhades⁶⁴.

Estevan Coelho (B720, V 321, RM 29,1)

- Paráfrase**
- I. Estaba a fermosa torcendo os fíos de seda, con suave voz dicindo fermosamente *cantigas de amigo*.
 - II. Estaba a fermosa labrando na seda, con suave voz cantando fermosamente *cantigas de amigo*.
 - III. —Por Deus crucificado, dona, sei eu que tedes un amor moi coitado, pois tan ben cantades *cantigas de amigo*.
 - IV. Por Deus crucificado, dona, sei eu que estades moi coitada por amor, que tan ben cantades *cantigas de amigo*.
 - V.—Comestes voitre, pois adiviñades.

A cantiga de amigo de Estevan Coelho presenta o delicado cadro doméstico dunha doncela labrando un fío de seda e cantando *cantigas de amigo* (referencia tamén única nos cancioneiros). O texto é particular e significativo por ser o único exemplo conservado de *cantiga de tear* (procedente da *chanson de toile occitana*) na lírica galego-portuguesa. Nesta tipoloxía unha moza realiza un labor feminino, mentres expresa de forma directa a súa coita por un amor desgraciado. A composición estrutúrase en dúas partes diferenciadas: na primeira (estrofas I-II) o narrador contempla como unha *fremosa* está tecendo e cantando, e na segunda (estrofas III-IV) diríxese a ela polo pesar que transmite no seu cantar chamándoa *dona*, denominación que contrasta coa imaxe feminina da primeira parte (compárese, a este respecto, a *tençon* entre Juião Bolseiro e Joan Soarez Coelho (texto 31). Finalmente, na *fiinda* a voz feminina contesta de xeito irónico mediante un refrán, nun claro contraste discursivo. O voitre é unha ave de rapina relacionada con diversos agoiros (neste caso axudaría a ver máis alá da realidade).

64 Edición de Nunes ([1928] 1973: 141-142); no v. 2 das III e IV cobras introduciuse unha coma que divide os dous hemistiquios (Cohen 2003: 207).

3.2. Relacións de parentesco

Na cartografía familiar que presentan os cancioneiros destaca a figura da nai cunha variada funcionalidade e da *irmã* cun índice de frecuencia e particularidades máis reducido, respecto á anterior, pero cunha presenza destacable no marco da tradición trobadoresca, posto que non é mencionada fóra da Península Ibérica.

a) A nai

Texto 44 Mia filha, non ei eu prazer
de que pareceades tan ben
ca voss' amigo falar ven
convosc' e venho-vos dizer
que nulha ren non creades
que vos diga, que sabiades,

filha, ca perderedes i
e pesar-mi-á de coraçõn,
e ja Deus nunca mi perdon
se ment' e digo-vos assi
que nulha ren non creades
que vos diga, que sabiades,

filha, ca perderedes i
e vedes que vos averrá,
des quand' eu quiser non sera,
ora vos defend' aqui
que nulha ren non creades
que vos diga, que sabiades,

filha, ca perderedes i
no voss', ende máis pes' a min⁶⁵.

Paio Gomez Charinho (B 840, V 426, RM 114,10)

65 Edición de Monteagudo (1984: 357-358). Nos vv. 7, 13 e no último verso do refrán seguimos a puntuación de Cunha ([1945] 1999: 137-138). Sobre esta composición vid. Sodrè (2008: 106-112).

- Paráfrase**
- I. Miña filla, non me agrada que teñades tan bo aspecto, pois o voso amigo vén falar convosco e véñovos dicir *que non creades nada que vos diga, que sabiades*,
- II. filla, xa que perderedes con iso e pesame de corazón e xa Deus nunca me perdoe se minto e dígovos así: *que non creades ningunha cousa que vos diga que sabiades*,
- III. filla, pois perderedes niso e vede que vos acontecerá, dende que eu non queira non será, agora deféndovos aquí: *que non creades ningunha cousa que vos diga, que sabiades*,
- IV. filla, pois perderedes aquí no voso (na vosa reputación), e por extensión pésame a min.

Na cantiga de amigo a nai ofrece unha excepcional potencialidade na construción do personaxe. Aparece en máis de 70 composicións como actante e asume a primeira persoa do enunciado poético en case 30 cantigas con funcións diversas (Sodré 2008). Neste caso diríxese a súa filla para darlle un consello sincero e sentido. A filla móstrase engalanada para encontrarse co seu namorado. A proxenitora actúa como *gardadora* da moza, pois, ao longo da composición, advírteas para que estea alerta e non sexa vítima das boas palabras do seu amigo e das falsas promesas, que poderían causarlle algún prexuízo⁶⁶. Neste sentido, na *fiinda*, a nai parece facer fincapé na posible perda da virxindade da súa filla, un feito que, ao acontecer fóra do marco do matrimonio, tería consecuencias negativas para a moza e, por extensión, para a súa familia, representada na figura da nai no último verso da composición.

- Texto 45**
- Digades, filha, mia filha velida,
por que tardastes na fontana fria?
—*Os amores ei.*
- Digades, filha, mia filha louçana,
por que tardastes na fria fontana?
—*Os amores ei.*

⁶⁶ A nai tamén se dirixe á súa filla na cantiga *Dizede, madre, por que me metestes* (B 1218, V 823), de Pedro Amigo de Sevilha, deixándolle constancia de que está sendo enganada polo bo falar do seu namorado.

—Tardei, mia madre, na fontana fria,
cervos do monte a agua volvian.

—*Os amores ei.*

—Tardei, mia madre, na fria fontana,
cervos do monte volvian a agua.

—*Os amores ei.*

—Mentir, mia filha, mentir por amigo!
nunca vi cervo que volvesse o rio.

—*Os amores ei.*

—Mentir, mia filha, mentir por amado!
nunca vi cervo que volvesse' o alto.

—*Os amores ei*⁶⁷.

Pero Meogo (B 1192, V 797, RM 134,2)

- Paráfrase**
- I. —Dicídeme, filla, miña filla fermosa, por que tardastes na fonte fría?
—*Estou namorada.*
- II. —Dicídeme, filla, miña filla guapa, por que tardastes na fría fonte?
—*Estou namorada.*
- III. —Tardei, miña nai, na fonte fría, xa que cervos do monte a auga
turbaban. —*Estou namorada.*
- IV. —Tardei, miña nai, na fría fonte, xa que cervos do monte volvían a auga.
—*Estou namorada.*
- V. —Mentir, miña filla, mentir por amigo! nunca vin cervo que volvese o río.
—*Estou namorada.*
- VI. —Mentir, miña filla, mentir por amado! nunca vin cervo que volvese o río
(alto). —*Estou namorada.*

A cantiga estrutúrase como un diálogo entre nai e filla. A nai quere coñecer o motivo da tardanza da filla ao ir á fonte. A moza ponlle unha escusa, dicíndolle que se demorou, porque os cervos do monte axitaban o río. Trátase dunha cantiga de amigo que xoga co simbolismo naturalista, tan presente neste tipo de textos, que agocha moitas veces

67 Edición de Cohen (2014: 66).

un valor erótico. O namorado aparece representado baixo a imaxe do cervo, debendo entender os cursos de auga (fonte e río) como os lugares de encontro amoroso, pois non debe esquecerse que a auga é tamén o símbolo da fertilidade, alén da pureza (Lorenzo 1991; Ferreira 1999). Tal e como se advirte nas dúas últimas estrofas, a nai, que exerce o papel de *gardadora*, descobre a mentira da súa filla.

Texto 46 —Ai, filla, o que vos ben quera
aqui o jurou noutro día
e pero non xe vos vëo veer.
—Ai, madre, de vós se temia,
que me soedes por el mal trager.

—O que por vós coitad' andava
ben aqui na vila estava
e pero non xe vos vëo veer.
—Ai, madre, de vós se catava,
que me soedes por el mal trager.

—O que por vós era coitado
aqui foi oj' o perjurado
e pero non xe vos vëo veer.
—Madre, por vós non foi ousado,
*que me soedes por el mal trager*⁶⁸.

Nuno Perez Sandeu (B 800, V 384, RM 107,1)

Paráfrase I. —Ai, filla, o que vos ben quería, aquí o xurou o outro día, *pero non vos veu ver.* —Ai, nai, tiña medo de vós, *pois adoitades maltratarme por el.*
II. —O que por vós andaba coitado, aquí na vila estaba, *pero non vos veu ver.* —Ai, nai, de vós se coidaba, *pois adoitades maltratarme por el.*
III. —O que por vós estaba coitado, aquí hoxe foi o perjurado, *pero non vos veu ver.* —Nai, por vós non se atreveu, *pois adoitades maltratarme por el.*

Esta cantiga dialogada é iniciada por unha nai *gardadora* que se dirixe á súa filla en cada cobra para reprocharlle que o seu namorado, a pesar

68 Edición de Nunes ([1928] 1973: 192). Sobre esta cantiga véxase Sodr  (2008: 112-113).

de que padece moito a causa do amor que lle profesa, non a vai ver, insinuándolle desta forma que é falso. A moza acusa a súa interlocutora de ser ela precisamente a responsable de que el non se atreva a visitala, xa que a maltrata por causa del.

Texto 47 Ai mia filha, por Deus, guisade vós
que vos veja esse fustan trager
voss' amig', e tod' a vosso poder
veja-vos ben con el estar en cos,
ca, se vos vir, sei eu ca morrerá
por vós, filha, ca mui ben vos está.

Se volo fustan estevesse mal
non vos mandaria ir ant' os seus
olhos, mais guisade cedo, por Deus,
que vos veja, non façades end' al,
ca, se vos vir, sei eu ca morrerá
por vós, filha, ca mui ben vos está.

E como quer que vos ele seja
sanhudo, pois que volo fustan vir,
avera gran sabor de vos cousir,
e guisade vós como vos veja,
ca, se vos vir, sei eu ca morrerá
*por vós, filha, ca mui ben vos está*⁶⁹.

Joan Airas de Santiago (V 599, RM 63,3)

Paráfrase I. Ai miña filla, por Deus, conseguide vós que vos vexa levar ese fustán o voso amigo e, o máis que poidades, véxavos ben estar con el sen manto, *pois se vos vir, sei eu que morrerá por vós, filla, xa que moi ben vos senta.*
II. Se o fustán vos sentase mal, non vos mandarí a ir ante os seus ollos, pero preparádevos pronto, por Deus, que vos vexa, non fagades nada máis, *pois se vos vir, sei eu que morrerá por vós, filla, xa que moi ben vos senta.*

69 Edición de Rodríguez (1980: 160).

III. E por moi sañudo que estea contra vós, despois de vervos o fustán, terá gran gusto de observarvos e procurade que vos vexa, *pois se vos vir, sei eu que morrerá por vós, filla, xa que moi ben vos senta.*

Fronte á nai *gardadora*, advertimos nesta cantiga a figura da nai celestina⁷⁰, unha figura que anima á súa filla para que se presente ante o seu amigo co seu fustán, pois séntalle tan ben que a proxenitora ten a certeza de que chegará a conquistalo e a recuperar a súa atención, a pesar do seu enfado, logrando, desta forma, a reconciliación.

Texto 48 And' ora triste, fremosa,
porque se foi meu amigo
con sanha, ben vo-lo digo,
mais eu sño aleivosa
se s' ele foi polo seu ben,
ca sei que mal lhi verra én.

E ben vo-lo juro, madre,
pois que s' el foi noutro dia
sanhud' e non mi-o dizia,
non fui filha de meu padre
se s' ele foi polo seu ben,
ca sei que mal lhi verra én.

Pois que m' eu del muito queixo
e fui por el mal ferida
de vós, mia madre velida,
non logr' eu este meu soqueixo⁷¹

70 Sobre esta cantiga e a figura da «nai-celestina», consúltese Sodré (2008: 130-135).

71 O significado do termo *soqueixo* indicaría, segundo Nunes ([1928] 1973: III, 690-691), «denço ou manta ou outro qualquer de trazer ao pescoço» que se colocaría na parte inferior da cara e cubriría as orellas. En cambio, para Michaelis ([1904] 1990: I, 87) tería o sentido de 'mandíbula'.

*se s' ele foi polo seu ben,
ca sei que mal lhi verra én⁷².*

Lopo (B 1250, V 855, RM 86,1)

- Paráfrase**
- I. Ando agora triste, fermosa, porque se foi o meu amigo sañado, ben volo digo, mais eu son aleivosa, *se el se foi polo seu ben, sei que mal lle virá por iso.*
- II. E ben volo xuro, madre, pois que se el estivo o outro día sañado e non mo dicía, non sexa eu filla do meu pai, *se el se foi polo seu ben, sei que mal lle virá por iso.*
- III. Xa que eu moito me queixo del e fun por el tan agredida por vós, miña nai guapa, non logre eu este meu pano, *se el se foi polo seu ben, sei que mal lle virá por iso.*

Esta cantiga é bastante particular pola explicitación dos maltratos maternos. Unha filla diríxese á súa nai para expresarlle a súa tristeza porque o seu amigo marchou enfadado. Advírtese na última estrofa que a nai agrediu a filla nalgunha ocasión por causa do namorado, pero non se trata aquí de denunciar os malos tratos da nai, que parecen referido como algo normal, dado que se entendían como parte da tarefa de educar (Sodré 2008: 112). A énfase do discurso sitúase na ida do amigo, enfadado, e no desexo de vinganza por parte da doncela, expresado por medio de xuramentos populares («non fui filla de meu padre», v. 10; «non logr'este meu soqueixo», v. 16). Ademais, a cantiga ten un interese por ser a única, no xénero de amigo, en mencionar a figura do pai: «non fui filla do meu pai».

b) As irmás

Texto 49 Vaiamos, irmana, vaiamos dormir
nas ribas do lago, u eu andar vi
a las aves, meu amigo.

Vaiamos, irmana, vaiamos folgar
nas ribas do lago, u eu vi andar
a las aves, meu amigo.

72 Edición de Cohen (2003: 484). No v. 1, seguimos lectura de Nunes interpretando *fremosa* como vocativo (Cohen propón «And'ora trist'e fremosa»). Sobre as formas de xuramento do v. 4 de cada estrofa véxase *Littera*. Incluímos punto final en cada estrofa.

Enas ribas do lago, u eu andar vi,
seu arco na maño as aves ferir,
a las aves, meu amigo.

Enas ribas do lago, u eu vi andar,
seu arco na mano a las aves tirar,
a las aves, meu amigo.

Seu arco na mano as aves ferir,
e las que cantavan leixa-las guarir,
a las aves, meu amigo.

Seu arco na mano a las aves tirar,
e las que cantavan non nas quer matar,
*a las aves, meu amigo*⁷³.

Fernando Esquio (B 1298, V 902, RM 38,8)

- Paráfrase**
- I. Vaiamos, irmá, vaiamos durmir nas ribeiras do lago, onde eu andar vin ás *aves, meu amigo.*
 - II. Vaiamos, irmá, vaiamos descansar nas ribeiras do lago, onde eu vin andar ás *aves, meu amigo.*
 - III. E nas ribeiras do lago, onde eu andar vin, co seu arco na man ás aves ferir, ás *aves, meu amigo.*
 - IV. E nas ribeiras do lago, onde eu vin andar, co seu arco na man ás aves tirar, ás *aves, meu amigo.*
 - V. Co seu arco na man ás aves ferir, e ás que cantaban deixábaas libres, ás *aves, meu amigo.*
 - VI. Co seu arco na man ás aves tirar, e ás que cantaban non as quere matar, ás *aves, meu amigo.*

Unha moza apela á súa irmá para animala a dirixirse ás marxes dun río a durmir ou descansar, porque alí viu o seu amigo, que estaba co seu arco disparándolles a unhas aves. Con todo, aquelas que cantan non as mata e déixaas libres. Como pode advertirse, a cantiga sitúanos nun *locus amoenus* no que non podemos deixar de observar a importan-

73 Edición de Toriello (1976: 107).

cia do amigo que caza co arco as aves e deixa precisamente vivas aquelas que cantan, podendo interpretarse aquí un canto ao amor, ou como unha metáfora do amigo lanzando a frecha ao corazón da amiga.

Texto 50 Mia irmana fremosa, treides comigo
a la igreja de Vigo, u é o mar salido.
E miraremos las ondas!

Mia irmana fremosa, treides de grado
a la igreja de Vigo, u é o mar levado.
E miraremos las ondas!

A la igreja de Vig', u é o mar salido,
e verra i mia madr' e o meu amigo.
E miraremos las ondas!

A la igreja de Vig', u é o mar levado,
e verra i mia madr' e o meu amado.
*E miraremos las ondas!*⁷⁴

Martin Codax (B 1280, N 3, V 886, RM 91,5)

- Paráfrase**
- I. Miña irmá fermosa, vide comigo á igrexa de Vigo, onde está o mar saído.
E miraremos as ondas!
 - II. Miña irmá fermosa, vide con gusto á igrexa de Vigo, onde está o mar levantado. *E miraremos as ondas!*
 - III. Á igrexa de Vigo, onde está o mar saído, e virá alí miña nai e o meu amigo. *E miraremos as ondas!*
 - IV. Á igrexa de Vigo, onde está o mar levantado, e virá alí miña nai e o meu amado. *E miraremos as ondas.*

Nesta cantiga de santuario, a amiga apela á súa irmá co fin de que a acompañe á igrexa de Vigo para mirar as ondas, pois alí acudirá o seu namorado e incluso a súa nai. O lugar acordado caracterízase pola ferocidade do mar, unha realidade que motiva o propósito de ver as ondas (vid. refrán).

74 Edición de Fernández Guiadanes *et al.* (1998: 197).

Texto 51 Falavan duas irmanas, estando ante sa tia;
e diss' a ùa à outra: —Naci en grave dia,
e nunca casarei,
ai, mia irmana, se me non cas el Rei⁷⁵.
Afonso X (B 475, RM 18,19)

Paráfrase I. Falaban dúas irmás, estando ante a súa tía; e dixo a unha á outra: —Nacín en mal día, e nunca casarei, ai, miña irmá, se non me casa o Rei.

Cantiga extremadamente fragmentaria, pois só se conserva unha cobra. Obsérvase un diálogo entre dúas irmás que falan ante a súa tía, un personaxe que non é habitual no *corpus* lírico profano galego-portugués. A escena familiar totalmente feminina é insólita e única no panorama da lírica peninsular. Unha das mozas laméntase de que non casará agás que a case o Rei. A cantiga estaría catalogada como un «escarnio de amigo», puidendo ter como referencia algún incidente concreto na corte de Afonso X, que non se pode coñecer polo estado fragmentario do texto e por estar copiada só nun cancionero (B).

75 Edición de Paredes (2010: 163).

3.3. Relacións de parella

Na consolidación da parella de namorados as cantigas mostran diferentes tipos de relacións afectivas que recollen desde o inicio do compromiso ata vínculos máis asentados como o matrimonio e unións fóra dese ámbito como o concubinato e o adulterio. Na Idade Media a variedade de vínculos de parella era notable e alcanzaba a todos os estratos sociais. As cantigas visualizan a pluralidade de vinculacións existentes na sociedade e de relacións no marco da tradición cortés. Aínda que non é frecuente, atópase algunha referencia á practica da homosexualidade, nese caso feminina.

a) Compromiso

Texto 52 —Cabelos, los meus cabelos,
el-rei m' enviou por elos!
Madre, que lhis farei?
—*Filha, dade-os a el-rei.*

—Garcetas, las mias garcetas,
el-rei m' enviou por elas!
Madre, que lhis farei?
—*Filha, dade-as a el-rei*⁷⁶.

Joan Zorro (B 1154, V 756, RM 83,2)

Paráfrase I. —Cabelos, os meus cabelos, o rei envioume por eles! *Madre, que lles farei?* —*Filla, dádellos ao rei.*
II. —Trenzas, as miñas trenzas, o rei envioume por elas! *Madre, que lles farei?* —*Filla, dádelas ao rei.*

A cantiga, composta tan só por dúas estrofas, explicita o diálogo entre a nai e a filla. O discurso poético ten como elemento central os *cabelos*, un símbolo cargado de sensualidade que aparece en cantigas de Pero Meogo (*Levou s'aa alva, levou s'a velida*, B 1188, V 793, *Enas ver-*

76 Edición de Cunha (1982: 63).

des ervas, B 1189, V 794) e Joan Soarez Coelho (*Fui eu, madre, lavar meus cabelos*, B 689, V 291) e que denota a condición ‘virxe’ da moza (as damas casadas recollían o pelo e usaban *toucas*, véxase Corral 2010). Neste caso os cabelos establecen unha relación sinonímica con ‘garcetas’ (‘cabelos entrelazados’), ao igual que ocorre na cantiga citada de Joan Soarez Coelho. A solicitude por parte do rei dos seus cabelos parece suxerir un carácter erótico. Sorprende que a figura materna non só estea de acordo con esta dádiva, senón que a anime a concedela, un feito insólito que se destaca e se reitera no refrán. Segundo Michaëlis ([1904] 1990: II, 921) e Cunha ([1945]1999: 263), o rei solicita para un válido seu os cabelos dunha doncela, como se pediría hoxe a man dunha moza en casamento. De acordo con esa lectura, a doncela estaría, daquela, sendo pedida en matrimonio para algún nobre da corte, o que explicaría o asentimento da nai.

b) Matrimonio

Texto 53 Senhor fremosa, oí eu dizer
que vos levaron d’ u vos eu leixei
e d’ u os meus olhos de vós quitei:
aquele dia fora ben de morrer
eu, e non vira atan gran pesar
qual mi Deus quis de vós amostrar.

Porque vos foron, mia senhor, casar
e non ousastes, vós, dizer ca non:
por én, senhor, assi Deus mi pardon,
máis mi valera ja de me matar
eu, e non vira atan gran pesar
qual mi Deus quis de vós amostrar⁷⁷.

Lourenço (B 1102, V 693, RM 88,15)

Paráfrase I. Señora fermosa, oín dicir que vos levaron de onde vos deixei e de onde os meus ollos de vós apartei: aquel día fora mellor morrer *eu, e non vería tan gran pesar, como Deus de vós me quixo mostrar.*

77 Edición de Tavani (1964: 37-38).

II. Porque vos foron, miña señora, casar, e non ousastes, vós, dicir que non: por iso, señora, que Deus me perdoe, máis me valera xa matarme *eu*, e non vería tan gran pesar, como Deus de vós me quixo mostrar.

Cantiga de amor que forma parte do pequeno grupo de cantigas que se refiren ao casamento da amada con outro home, xunto co texto seguinte (texto 54). A composición iníciase co *topos* habitual do sufrimento mortal causado pola separación forzada da amada e pola imposibilidade de volvela ver; na segunda estrofa, explíciase o motivo desa separación, isto é, o feito de ter sido ela coaccionada a casarse con outro e non atreverse a rebelarse contra a imposición familiar.

Texto 54 Meus olhos, quer vos Deus fazer
ora veer tan gran pesar
onde me non poss' eu quitar
sen mort', e non poss' eu saber
*por que vos faz agora Deus
tan muito mal, ai olhos meus!*

Ca vos faran cedo veer
a por que eu moiro, casar;
e nunca me d' ela quis dar
ben, e non poss' or' entender
*por que vos faz agora Deus
tan muito mal, ai olhos meus!*

E de quen vos esto mostrar,
nunca vos mostrará prazer,
ca log' eu i cuid' a morrer,
olhos, e non poss' eu osmar
*por que vos faz agora Deus
tan muito mal, ai olhos meus!*⁷⁸

Paio Soares de Taveirós (A 34, B 419, RM 115,7)

78 Edición de Vallín (1996: 179).

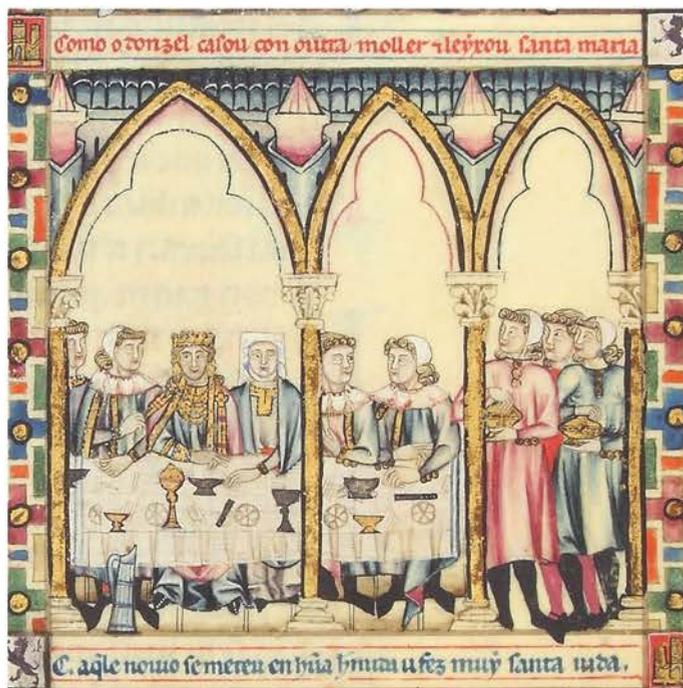


Figura 19 Unha muller noble, ricamente vestida co seu tocado dourado no ágape da súa voda, é representada nunha das miniaturas da *Cantiga de Santa María* (cantiga XLII). Patrimonio Nacional, Códice Rico del Escorial, fol 61v

- Paráfrase** I. Meus ollos, quérevos Deus agora facer ver tan gran pesar, do que non podo escapar sen morrer, e non podo saber *por que vos fai agora Deus tan gran mal, ai ollos meus!*
- II. Pois vos farán logo ver aquela, por quen eu morro, casar; e nunca dela me quixo dar ben, e non podo entender *por que vos fai agora Deus tan gran mal, ai ollos meus!*
- III. E de quen isto vos mostrar, nunca vos mostrará pracer; pois eu penso logo morrer aí, ollos, e non podo imaxinar *por que vos fai agora Deus tan gran mal, ai ollos meus!*

Cantiga de amor na que o trovador manifesta a súa dor polo próximo casamento da dama, por quen morre de amor. Non comprende por que Deus o obriga a ver algo que o levará á morte por pesar, e concentra todo o seu sufrimento nos ollos, órganos que, segundo a concepción clásica e medieval, eran responsables do nacemento do amor, xa que, a través deles, a imaxe da muller chegaba ao corazón fixándose nel. Como o anterior, o texto trata o tema do matrimonio da *senhor* con outro (tamén formaría parte desta serie a cantiga de Fernan Velho, *Quant' eu de vós, mia senhor, receei*, A 258, B 435, V 47, e de forma indirecta, a de Paio Soares de Taveirós, *Como morreu quen nunca ben*, A 35, B 150).

Texto 55 *Fernan Rodriguiz de Calheiros entendia en ùa donzela, e tragian a esta donzela preito de a casaren con Fernan Roiz Corpo Delgado; e ela disse que o non queria; e por esto fez este cantar Fernan Rodriguiz; e diz assi*⁷⁹

Dũa donzela ensanhada
 soo eu maravillhado
 de como foi razoada
 escontra mi noutro dia:
 ca mi disse que queria
 seer ante mal talhada
 que aver corpo delgado⁸⁰.

Fernan Rodriguez de Calheiros (B 1331, V 938, RM 47, 9)

⁷⁹ Edición da rúbrica de Lagares (2000: 145). Eliminamos as aspas que o editor colocou en 'Corpo Delgado', por non figuraren, obviamente, nos mss. e por non seren necesarias para a comprensión do texto.

⁸⁰ Edición de Lapa (1970: 221).

Paráfrase *Fernan Rodriguez de Calheiros amaba unha doncela, que estaba prometida en casamento a Fernan Roiz Corpo Delgado; e ela dixo que non o quería; e por iso fixo este cantar Fernan Rodríguez; e di así*

I. Estou marabillado dunha doncela irada, coa forma como argumentou comigo o outro día: pois díxome que antes quería ser fea a ter corpo delgado (= elegante, fermoso).

Cantiga de escarnio, probablemente incompleta, baseada no uso da *aequivocatio* (equivoco): como o dilucida a rúbrica, a doncela estaba prometida a un home que tiña por alcume «Corpo Delgado», expresión que tamén se usaba na descrición feminina para referirse ao corpo elegante dunha doncela fermosa. Nótese o rexistro dos intereses de liñaxe aos que se sometían os contratos de casamento das mulleres pertencentes á nobreza e, neste caso concreto, o da reacción negativa da moza, que causa admiración ao trobador.

Texto 56 Donzela, quen quer que poser femença
en qual vós sodes e de que logar,
e no parecer que vos Deus quis dar,
entender pode, quant' é mia creença,
que, pois vos queren juntar casamento,
non pod' aver i nen un partimento
se non se for per vossa negriçença.

E quen ben vir o vosso contenente
e as feitas e o parecer
que vós avedes, ben pod' entender
en tod' aquesto, quant' é meu ciente,
que, ben ali u vós casar queredes,
non se partirá que i non casesdes
se non per seerdes vós i negriçente;

Ca sei eu outra non de tal doairo
nen de tal logar come vós, de pran,
con aguça que tomou de talan
de casar cedo, non ouv' i contrairo;
por én vos compre, se casar cuidades,

de negrigente que sodes, sejades
mui aguçosa, sen outro desvairo⁸¹.

Estevan da Guarda (B 1311, V 916, RM 30,11)

- Paráfrase**
- I. Doncela, quenquera que observe con atención como sodes, a vosa posición social e o aspecto que Deus vos quixo dar, pode entender, creo, que, pois queren concertar casamento para vós, non pode haber ningún obstáculo, se non fose pola vosa negligencia.
- II. E quen ben vise a vosa compostura, a figura e o aspecto que tedes, ben pode entender por todo isto que, ao quererdes casar, non se impedirá que caseades, se non por serdes niso neglixente;
- III. Pois coñezo outra que non ten a vosa graza nin a vosa posición social, con efecto, e que, ao ter présa de casar cedo, non lle puxeran obstáculo; por iso, se pensades casar, en vez de serdes neglixente como sodes, cúmprevos ser moi dilixente, sen outro desatino.

Cantiga de escarnio, dirixida a unha doncela a quen queren casar con rapidez, moi probablemente por estar grávida. O trovador utiliza termos que poden ser entendidos de forma ambigua: en primeiro lugar, menciona a súa «neglixencia» ou o seu descoido; despois, a súa compostura (o seu *contenente*, ou sexa, unha alusión ao seu «contido»), a figura e o aspecto. Finalmente, aconséllalle, por todo iso, que non perda o tempo, isto é, que non cometa outro descoido. Tamén é importante a mención, dúas veces, do status social da doncela, que sería de clase nobre (máis alta que a outra mencionada): o interese nun casamento rápido tería importancia para a liñaxe.

c) Adulterio

Texto 57 *Esta outra cantiga fez a Pero Rodriguiz 'Grougelete', de sa molher, que avia prez que lhi fazia torto.*

Pero Rodriguiz, da vossa molher
non creades mal que vos ome diga,
ca entend' eu dela que ben vos quer,

81 Edición de Lapa (1970: 179).

e quen end' al disser, dirá nemiga;
e direi-vos en que lho entendi:
en outro dia, quando a fodi,
mostrou-xi-mi muito por voss' amiga.

Pois vos Deus deu bõa molher leal,
non temiades, per nulha jograria,
de vos nulh' ome d' ela dizer mal,
ca lh' oí eu jurar en outro dia
ca vos queria melhor d' outra ren;
e, por veerdes ca vos quer gran ben,
non sacou ende mí que a fodía⁸².

Martin Soarez (B 1368, V 976, RM 97,31)

Paráfrase *Esta outra cantiga trata da muller de Pero Rodriguiz Grougelete, que tiña fama de traizoalo.*

I. Pero Rodriguiz, non creades nada malo que calquera vos diga da vosa muller, porque eu sei dela que vos ama, e quen queira que dixera outra cousa, dirá mentira; e direivos como o souben: o outro día, cando a fodín, mostrouseme moi amiga vosa.

II. Pois Deus devvos unha boa muller leal, non temede que alguén vos fale mal dela, por brincadeira, porque eu lle oín xurar o outro día que vos quería máis ca outra cousa; e, para que vexades que vos quere moito, non me excluío (disto) a min, que a fodía.

A cantiga parece burlarse dun marido enganado, como refire a rúbrica. O trovador, aínda que se fai eco dos rumores sobre a infidelidade da muller, deféndea asegurando que ela non deixaba de mostrar o amor polo seu home, a pesar de ter relacións con el. A segunda estrofa continua o equívoco: o trovador oíuna xurar que amaba o seu home máis ca calquera outra cousa, sen excluío, a el (ou sen se «sacar» del) que a fodía. A pesar de que a crítica é directa e os termos son bastante soeces, certas expresións agachan dobres sentidos (por ex. *bõa* v. 8, *entend'eu dela*, v. 3).

82 Edición de Lapa (1970: 445).

Texto 58 *Dade-m' alvissara, Pedr' Agudo,*
e oimais sodes guarido:
vossa molher á bon drudo,
baroncinho mui velido.
Dade-m' alvissara, Pedr' Agudo,
vossa molher á bon drudo.

Dade-m' alvissara, Pedr' Agudo,
e cresca-vos ende gabo:
vossa molher á bon drudo,
que fode já en seu cabo.
Dade-m' alvissara, Pedr' Agudo,
vossa molher á bon drudo.

Dade-m' alvissara, Pedr' Agudo,
esto seja mui festinho:
vossa molher á bon drudo,
e já non sodes maninho.
Dade-m' alvissara, Pedr' Agudo,
vossa molher á bon drudo.

Dade-m' alvissara, Pedr' Agudo,
e gran dereito faredes:
vossa molher á bon drudo
que erda en quant' avedes
Dade-m' alvissara, Pedr' Agudo,
*vossa molher á bon drudo*⁸³.

Pero da Ponte (B 1639, V 1173, RM 120,5)

Paráfrase I. *Felicitacións, Pedr'Agudo,* de hoxe en diante estades salvo: *a vosa muller ten un bo amante,* un varonciño moi fermoso. *Felicitacións, Pedr'Agudo,* *a vosa muller ten un bo amante.*
II. *Felicitacións, Pedr'Agudo,* e medre a vosa honra: *a vosa muller ten un bo amante,* que fode xa totalmente. *Felicitacións, Pedr'Agudo,* *a vosa muller ten un bo amante.*

83 Edición de Lapa (1970: 524-525). «Dar alvissara» indica 'parabenizar' (*Universo Cantigas*).

III. *Felicitacións, Pedr'Agudo*, e merezo un premio rapidamente: *a vosa muller ten un bo amante*, e xa non sodes estéril. *Felicitacións, Pedr'Agudo*, *a vosa muller ten un bo amante*.

IV. *Felicitacións, Pedr'Agudo*, e teredes toda a razón: *a vosa muller ten un bo amante*, que herda o que tedes. *Felicitacións, Pedr'Agudo*, *a vosa muller ten un bo amante*.

A cantiga de Pero da Ponte reflicte de xeito irónico a situación familiar de Pedro Agudo, convivindo coa súa muller e co seu «bo» amante (expresado a través do termo provenzal *drudo* e destacado a través da reiteración no refrán). O autor manifesta os parabéns a Pedro Agudo, como se celebrase o acontecemento do nacemento dun fillo, e detalla as consecuencias que tal evento traería, como ter descendencia e medrar a súa honra. O discurso poético é construído de xeito moi enxeñoso con sutís xogos de equívocos, e un ritmo moi musical que acentúa a brincadeira textual.

d) Concubinato

Texto 59 Maior Garcia, sempr' oíu dizer,
por quen-quer que se podesse guisar
de sa mort' e se ben maenfestar,
que non podia perdudo seer;
e ela diz, por se de mal partir,
que, enquant' ouver per que o comprir,
que non quer ja sen clerigo viver.

Ca diz que non sab' u x' á de morrer
e, por aquesto, se quer traballar,
a como quer, de se desto guisar;
e diz que á ben per u o fazer
con o que ten de seu, se d' alhur non;
dous ou tres clerigos, ña sazon,
... -er.

E Maior Garcia, por non perder
sua alma, quando esto oíu, foi buscar
clerigo e non s' atreveu albergar

... -er

e ja tres clerigos pagados ten,
que, sen un deles, sabede vós ben
que a non pode a morte tolher⁸⁴.

Joan Baveca (B 1455, V 1065, RM 64,15)

- Paráfrase**
- I. Maior Garcia, sempre oíu dicir que todo aquel, que se puidese preparar para a súa morte e confesarse adecuadamente, que non podía condenarse; e ela di, para apartarse do mal, que, mentres tivese medios para o cumprir, que non quere vivir xa sen clérigo.
- II. Pois di que non sabe cando ha de morrer e, por iso, quere esforzarse, por ter ese gusto, para isto preparar; e di que ten ben con que facelo, co que ten de seu se non doutro medio: dous ou tres clérigos, a un tempo...
- III. E Maior Garcia, por non perder a súa alma, cando isto oíu, foi buscar un clérigo e non se atreveu albergar ... e xa ten pagados tres clérigos, pois sabede ben que, sen un deles, non a pode levar a morte.

Cantiga de escarnio que ten como protagonista á soldadeira Maior Garcia. Esta parece preocupada pola súa morte e pola súa salvación. Para asegurarse de que a morte non a colla en pecado e poida confesar decide non só ter cerca un clérigo, senón dous ou tres, ou os tres a un tempo. A pesar de faltar algúns versos da cantiga, parece evidente que a relación da soldadeira con eses clérigos ten un sentido sexual (cf. «o ten de seu, se d'alhur non», v. 12; «pagados», v. 19). Repárese que unha vez máis o contexto relixioso é utilizado como marco da burla percibíndose o contacto do ámbito dos clérigos coas soldadeiras e a asociación do fenómeno do concubinato cos personaxes eclesiásticos.

- Texto 60**
- Dũa cousa soo maravillhado,
que nunca vi a outre contecer:
de Pedro Boo, que era arrizado
e ben manceb' assaz pera viver,
e foi doent' e non se confessou,

⁸⁴ Edición de Zilli (1970: 292). Optamos pola lectura de Lapa (1998: 292) no v. 20 «sen un deles» (en vez de «se é hñu d'eles» de Zilli) e no v. 21 «a morte tolher» (no canto de «de morte tolher»), de acordo cos manuscritos.

deulh'o peer, e peeu, e ficou
seu aver todo mal deseparado.

E pero avia un fillo barvado
de barragaa, non o vio colher,
tanto o tev' o peer aficado,
que o non pode per ren receber
e ren de seu aver non lhi leixou,
ca peeu ced', e o fillo ficou,
pois que seu padre peeu, mal pecado.

Pero, tanto que s' el sentio coitado,
quando lhi deu a lança do peer,
logu' el ouve por seu filh' enviado,
ca lhi queria leixar seu aver
e sa erdad', e o fillo tardou,
e peeu entrament', e ficou
seu fillo mal, ca ficou exerdado⁸⁵.

Pero Garcia Buralês (B 1372, V 980, RM 125,11)

- Paráfrase**
- I. Dunha cousa estou marabillado, que nunca vin acontecer a outros: de Pedro Boo, que era forte e moi novo para vivir longo tempo, e enfermou e non se confesou, deulle por morrer, e morreu, e todo o seu haber quedou gravemente desamparado.
- II. E aínda que tiña un fillo adulto dunha amante, non o recoñeceu, tanto o tivo aflixido a morte, que non o pode recibir por nada e nada lle deixou do seu, pois expirou rapidamente, e o fillo ficou sen nada, posto que o seu pai morreu, mal pecado.
- III. Con todo, mentres el se sentiu coitado, cando lle deu o golpe de expirar, enviou a chamar rapidamente ao seu fillo, porque lle quería deixar os seus bens e a súa herdade, e o fillo tardou, e expirou entre tanto, e ficou seu fillo mal, porque quedou desherdado.

O discurso satírico céntrase na peculiar morte dun personaxe, non identificado, chamado Pedro Boo. O home faleceu sen ter recoñecido

85 Edición de Marcenaro (2012: 341-342).



Figura 20 O Códice Calixtino da Catedral de Santiago de Compostela identifica este relevo da Porta das Praterías como a escena dunha muller adúltera, castigada polo seu delito a bicar dúas veces ao día a caveira do seu amante.

Fotografía: Victoriano Nodar, © Fundación Catedral de Santiago

o fillo (xa adulto, era *barvado*) que tivo coa *barragaa* (v. 9). A burla é salientada pola expresión do finamento a través da reiteración do verbo *peer*, que, á parte de indicar ‘peidar’, denota o valor de ‘morrer’ como segunda acepción, xogando o autor posiblemente cos dous significados. O texto mostra a situación da mancebía que existía na Idade Media a través da referencia a ese fillo *barvado*, e a consecuencia de non herdar o descendente, cando este non era recoñecido. A chanza sobre a tardanza do fillo, cando finalmente o pai se decide a lexítimalo, é patente (III cobra).

Texto 61 Maria Perez se maenfestou
noutro día, ca por mui pecador
se sentiu, e log’ a nostro Senhor
pormeteu, polo mal en que andou,
que teves’ un clerig’ a seu poder
polos pecados que lhi faz fazer
o demo, con que x’ ela sempr’ andou.

Maenfestou-se, ca diz que s’ achou
pecador muit’, e por én rogador
foi log’ a Deus, ca teve por melhor
de guardar a el ca o que aguardou;
e, mentre viva, diz que quer teer
un clerigo con que se defender
possa do demo que sempre guardou.

E pois que ben seus pecados catou,
de sa morte ouv’ ela gran pavor
e d’ esmolnar ouv’ ela gran sabor;
e log’ enton un clerigo filhou
e deu-lh’ a cama en que sol jazer,
e diz que o terrá, mentre viver.
E est’ afan todo por Deus filhou!

E pois que s’ este preito começou
antr’ eles ambos, ouve grand’ amor
antr’ ela sempr’ e o demo maior,
ata que se Balteira confessou.

Mais, pois que vio o clérigo caer
antr' eles ambos, ouvi-a perder
o demo, des que s' ela confessou⁸⁶.
(Fernan Velho, B 1504, RM 50,2)

- Paráfrase**
- I. Maria Perez confesouse o outro día, porque se sentiu grande pecadora, e prometeu a Noso Señor, polo mal que fixo, que tería un clérigo no seu poder, polos pecados que lle fixo facer o demo, con quen ela sempre tivo trato.
- II. Confesouse porque di que se considerou moi pecadora, e por iso logo foi rogar a Deus, porque era mellor gardar a Deus que o demo que a tiña gardada (présa no seu poder); e, mentres viva, di que quere ter un clérigo para defenderse do demo, que sempre a gardou.
- III. E logo que examinou ben os seus pecados, ela tivo gran medo da morte e gustou de dar esmolos; e entón tomou un clérigo e deulle a cama en que adoita deitarse, e di que o terá, mentres viva; e todo este afán tomouno por Deus!
- IV. E pois que este trato comezou entre eles ambos, houbo gran amor entre ela e o Demo maior, ata que a Balteira se confesou. Mais, pois que viu caer o clérigo entre eles ambos, o demo houbo de perder, desde que ela se confesou.

A cantiga pertence ao ciclo dedicado á célebre Maria Balteira por parte dos trobadores do círculo de Afonso X, e denota unha fina ironía que se constrúe como unha parodia irreverente. O autor mostra o súbito fervor relixioso da soldadeira ante a proximidade da morte e as relacións desta cun clérigo. Para iso emprega sutís dobres sentidos e *palabras cubertas*. Maria Balteira comeza dar esmolos para redimirse e decide entregarse a Deus para evitar o demo a través de tomar (*filhar*) un clérigo e darlle «a cama en que sol jazer» (v. 19). Na IV cobra parece entreverse que Balteira tiña tamén relacións co demo e que estas se perturbaron desde que o clérigo foi «caer» entre os dous. Lanciani (1977: 120) apunta, en relación a esta cantiga, que habería ter en conta para a súa interpretación que na tradición mediolatina e en autores da literatura italiana medieval os termos *clérigo* e *demo* son empregados como metáforas do órgano sexual masculino.

86 Edición de Lanciani (1977: 120).

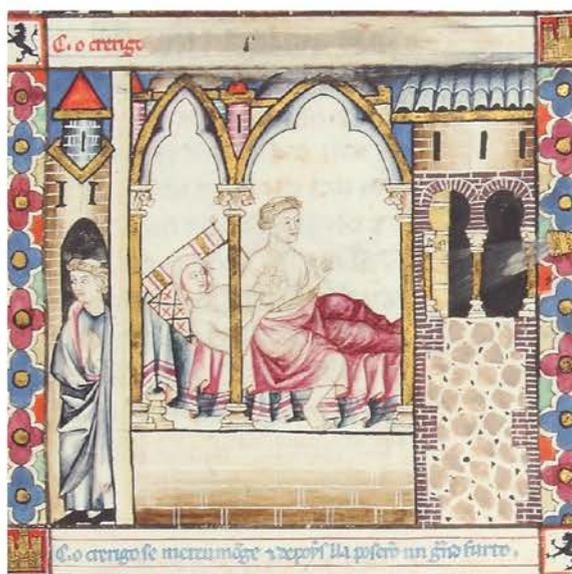


Figura 21 Nun dos milagres recollidos e ilustrados nas *Cantigas de Santa María* aparece deitada unha concubina cun religioso no cuarto dun mosteiro. Patrimonio Nacional, Códice Rico del Escorial, Cantiga XLIX, fol 206r



Figura 22 O carácter exemplarizante das *Cantigas de Santa María* ponse de manifesto en imaxes como esta da c. CXXXVII, na que un cabaleiro luxurioso é enganado por dúas barragás que aproveitan para roubarlle os cartos. Patrimonio Nacional, Códice Rico del Escorial, fol 206r

Texto 62 *Penhoremos o daian
na cadela, polo can.*

Pois que me foi el furtar
meu podeng' e mi o negar;
e, quant' é a meu cuidar,
estes penhos pesar-lh' an,
ca o quer' eu penhorar
na cadela, polo can.

*Penhoremos o daian
na cadela, polo can.*

Mandou-m' el furtar alvor
o meu podengo melhor,
que avia; e sabor
de penhorar-lh' ei de pran
e filhar-lh' ei a maior
sa cadela, polo can.

*Penhoremos o daian
na cadela, polo can.*

Pero querrei-mi avĩr
con ele, se consentir;
mais, se o el non comprir,
os seus penhos ficar-mi-an,
e querrei-me ben servir
da cadela, polo can.

*Penhoremos o daian
na cadela, polo can*⁸⁷.

Afonso X (B 459, RM 18,32)

87 Edición de Paredes (2010: 90-91). O termo moderno *peñorar* (< *penhorar*) ten a significación de 'entregar [unha cousa] como garantía ou préstamo' (RAG). Para os vv. 13-14 optamos pola lectura de Rios Milhám (*Lirica trovadoresca*, p. 454) máis próxima a B (Paredes propón «que avia en sabor; /e penhorar-lh' ei de pran»).

Paráfrase *Peñorémoslle ao deán a cadela, polo can.*

I. Xa que el me roubou o meu podengo e o negou; eu penso que estes peñores hanlle pesar, xa que quero peñorar a súa cadela, polo can.

Peñorémoslle ao deán a cadela, polo can.

II. El mandou que me furtaran á alba o meu podengo mellor, e teño ganas de peñoralo certamente e tomareille a mellor cadela polo can. *Peñorémoslle ao deán a cadela, polo can.*

III. Pero quereirei chegar a un acordo con el, se consentir; pero, se el non o cumprira, as súas prendas quedarán comigo, e quereirei servirme da cadela, polo can. *Peñorémoslle ao deán a cadela, polo can.*

A cantiga de escarnio critica a un deán, cargo eclesiástico relevante, polo roubo dun can de caza (*podengo*). A través de palabras cubertas e dunha fina habilidade dialéctica o autor ofrece como solución ao agravio: «penhorar-lh'ei» a *cadela polo can*. *Cadela* expresa, á parte da femia do can, o significado de 'barragá'. Polo tanto, dedúcese do texto unha relación de concubinato deste home da igrexa, xogando cos dobres sentidos implícitos da parella *can / cadela*.

e) Homosexualidade feminina

Texto 63 Mari'Mateu, ir-me quer'eu d'aquen,
porque non poss'un cono baratar;
alguen que mi-o daría nõno ten,
e alguen que o ten non mi-o quer dar.
Mari'Mateu, Mari'Mateu,
tan desejosa ch'es de cono com'eu!

E foi Deus ja de conos avondar
aqui outros, que o non an mester,
e ar feze-os muito desejar
a min e ti, pero que ch'es molher.

Mari' Mateu, Mari' Mateu,
*tan desejosa ch'es de cono com'eu!*⁸⁸

Afonso Eanes do Coton (B 1583, V 1115, RM 2,13)

⁸⁸ Edición de Marcenaro (2015: 60-61).

- Paráfrase** I. Maria Mateu, quérome ir de aquí porque non podo mercar nin unha cona; daríama alguén que non a ten e alguén que a ten non ma quere dar. *Maria Mateu, Maria Mateu, desexas unha cona tanto coma min!*
- II. Deus deulle bastantes conas aquí a outros que non as precisan, e, pola contra, fixéronlas desexar moito a min e a ti, aínda que ti es muller. *Mari Mateu, Mari Mateu, desexas unha cona tanto coma min!*

As relacións homosexuais femininas son explicitadas nesta cantiga de Afonso Eanes do Coton, xograr posiblemente galego do que se conserva un importante repertorio de cantigas de escarnio, nas que o tema da sexualidade sen recato está moi presente e é expresada con termos atrevidos e obscenos. Esta é unha das poucas composicións nas que se manifesta o homoerotismo feminino na lírica románica. Non hai ningún resto conservado fóra do ámbito galego-portugués. Maria Mateu tería posiblemente a condición de soldadeira.

- Texto 64** Dona Ouroana, pois já besta avedes,
outro conselh' ar avedes mester:
vós sodes mui fraquelinha molher
e ja máis cavalgar non podedes;
mais, cada que quiserdes cavalgar,
mandade sempre a best' achegar
a un caralho, de que cavalguedes.

E, cada que vós andardes senlheira,
se vo-la besta mal enxada andar,
guardade-a de xi vos derramar,
ca, pela besta, sodes soldadeira
e, par Deus, grave vos foi d' aver;
e punhade sempr' ena guarecer,
ca en talho sodes de peideira.

E non mooredes muito na rua,
este conselhao filhade de min,
ca perderedes log' i o rocin
e non faredes i vossa prol nen ãa;
e, mentr' ouverdes a besta, de pran,

cada u fordes, todos vos faran
onra doutra puta fududancua.

E, se ficardes en besta mñar,
Eu vos conselho sempr'a vos ficar
Ant'en mñacho novo ca en mña⁸⁹.

Joan Garcia de Guilhade (B 1499, V 1109, RM 70,16)

- Paráfrase** I. Dona Ouroana, xa que besta tedes, outro consello ides precisar tamén: vós sodes unha muller moi fraca e cabalgar máis non podedes; pero cada vez que queirades cabalgar, mandade sempre achegar a besta a un carallo sobre o que cabalguedes.
- II. E, cada vez que andedes soa, se a vosa besta vos estivese mal enselada, tratade que non vos escape, pois pola besta sodes soldadeira e, por Deus, difícil vos foi de ter; e esforzádevos sempre por coidala, pois tedes aspecto de peideira (muller fraquiña).
- III. E non moredes moito na rúa, tomade este consello de min, pois perderedes pronto alí o cabalo e non sacaredes ningún proveito, e mentres teñades a besta, en cada lugar onde vaiades, todos vos distinguirán de calquera outra puta ordinaria⁹⁰.
- IV. E se ficades en besta mular, aconséllivos sempre a vós ficar antes en macho novo⁹¹ ca en mula.

Aínda que neste caso a composición non ten unha interpretación clara como a anterior, o trovador Garcia de Guilhade podería estar insinuando unha relación lésbica (sobre todo, tendo en conta o contido dos versos da *fiinda*). A protagonista, a pesar de ter o título de *Dona*, é nomeada explicitamente como *soldadeira* (v. 11), como *talho de peideira* (v. 14) e como *puta* (v. 21) (Corral Díaz 2017a). A súa caracterización denigrante fai fincapé na súa fraqueza e fraxilidade física (*fraquelinha molher*, v. 3) para criticar a súa incapacidade de cabalgar nunha

89 Edición de Lapa (1970: 325-226).

90 A etimoloxía da expresión *fududancua* (FUTUTUS IN CULUM) trata de incidir na actividade sexual anal (Montero Cartelle, 2004: 631).

91 *Mñacho*: termo despectivo de «mulo» empregado na Idade Media.

besta, quizais pola súa condición de anciá. Dona Ouroana sería pois ridiculizada pola súa falta de fortaleza física para poder manter relacións sexuais e seguir desfrutando da vida licenciosa que a caracterizaría. A composición debe entenderse tendo en conta o uso das *palabras cubertas* e o contexto de léxico equino que recolle unha extensa tradición erótica de longo percorrido (*cavalgar* ‘acto sexual’) (Corral Díaz 2023). A *finda* parece insinuar unha relación homoerótica ao recomendar que a soldadeira cabalgue sempre en cabalo (*besta muar*) ou en *mũacho novo* antes que en *mua* (Lapa 1970: 325). Con todo, o texto podería ter outra lectura conceptual: Airas Freixedo entende *besta* como metáfora do órgano sexual feminino, polo que Guilhade non faría referencia a unha relación lésbica, senón ao tratamento da muller como «obxecto sexual, neste caso animalizada» (2017: 212). Trátase dunha composición controvertida e que mostra un gran dominio da arte do escarnio por parte dun trovador que sobresaie pola súa produción poética.

Texto 65 Dizia la ben talhada:
«Agor’a viss’eu penada
ond’eu amor ei!».

A ben talhada dizia:
«Penad’a viss’eu un dia
ond’eu amor ei,

Ca, se a viss’eu penada,
non seria tan coitada
ond’eu amor ei!

Penada se a eu visse,
non á mal que eu sentisse
ond’eu amor ei!

Quen lh’oje por mi dissesse
que non tardass’e veesse
ond’eu amor ei!

Quen lh'oje por mi rogasse
que non tardass'e chegasse
*ond'eu amor ei!»*⁹².

(Pedro Eanes Solaz, B 828, V 414, RM 117,2)

- Paráfrase**
- I. Dicia a fermosa: «Agora a vise eu penada *onde eu teño amor*».
 - II. A fermosa dicía: «Penada a vise eu un día, *onde eu teño amor*,
 - III. Se eu a vise penada, non sería tan coitada, *onde eu teño amor*!
 - IV. Quen hoxe por min lle dixese que non tardase e viñese,
onde eu teño amor!
 - V. Quen hoxe por min lle rogase que non tardase e chegase,
onde eu teño amor!

Os problemas de edición do texto complican a interpretación e incluso a adscrición tipolóxica da cantiga, que poñerían en dúbida a súa catalogación como cantiga de amigo. De acordo coa lectura de Callón (2020) podería entenderse que a voz feminina se dirixe a outra amiga e, polo tanto, non se trataría dunha cantiga de amigo, senón dunha cantiga homoerótica feminina; ou ben podería considerarse que a amiga fala dunha rival (Cohen 2003), polo que seguiría os parámetros da modalidade da ‘canción de muller’ románica. Cohen e Corriente (2002: 25) apuntan incluso a unha relación coa cantiga *Eu velida non dormia* do mesmo autor (texto 41) conformando unha mini-secuencia textual. A amiga/namorada expresa a súa coita por un amor non correspondido a través da introdución do discurso feminino en primeira persoa que solicita non se demore máis e «chegasse». A dúbida é a identificación desa figura que a protagonista ve «penada»: unha muller namorada? unha oponente feminina?

92 Ed. de Cohen (2003:285-286). Hai que notar que tanto Cohen, na citada edición, como Nunes ([1928] 1973: 212-213) e Reali (1962: 180-182) seguen a orde de cobras de V-VI, mentres que Callón (2017: II, 30-32; 2020: 11) e *Universo Cantigas* adoptan a lección de B invertendo a disposición das dúas estrofas. Ademais, nos v. 7 e 10 foi modificado o pronome feminino en masculino por Nunes e Reali para acomodar o texto a unha referencia ao amigo.

3.4. Violencia, maltrato e rapto

Os poetas galego-portugueses incluíron nos seus versos a problemática da violencia e do maltrato que padeceron as mulleres nas súas relacións de parella, así como o suceso dos raptos que aconteceu durante o proceso de casamento de certas nobres, e do que se conserva información en diferentes fontes documentais.

Texto 66 Quisera vosco falar de grado,
ai meu amig' e meu namorado,
mais non ous' oj' eu convosc' a falar,
ca ei mui gran medo do irado;
irad' aja Deus quen me lhi foi dar!

En cuidados de mil guisas travo,
por vos dizer o con que m' agravo;
mais non ous' oj' eu convosc' a falar,
ca ei mui gran medo do mal bravo;
mal brav' aja Deus quen me lhi foi dar!

Gran pesar ei, amigo, sofrudo,
por vos dizer meu mal ascondudo;
mais non ous' oj' eu convosc' a falar,
ca ei mui gran medo do sanhudo;
sanhud' aja Deus quen me lhi foi dar!

Senhor do meu coraçon, cativo
sodes en eu viver con quen vivo;
mais non ous' oj' eu convosc' a falar,
ca ei mui gran medo do esquivo;
*esquiv' aja Deus quen me lhi foi dar!*⁹³

Don Denis (B 585, V 188, RM 25,102)

93 Edición de Lang (2010: 278). Aceptamos a corrección de Michaëlis de Vasconcelos (1895) para o v. 17: «con quen», en vez de «con que» (o sinal de nasalización está claro nos dous manuscritos). O editor non marca tipograficamente o refrán (refrán intercalar e refrán final). Repárese en que o segundo refrán é diferente en cadansúa cobra e recolle o último termo do verso anterior (referido ao marido) nun procedemento retórico excepcional que tenta pór de relevo a figura do home como actante negativo.

- Paráfrase** I. Quixera convosco falar de bo grado, ai, meu amigo e meu namorado, *mais hoxe non me atrevo a falar convosco*, porque teño moito medo do irado. *Que Deus faga irado a quen me entregou a el!*
- II. Loito contra innumerables preocupacións, para dicirvos o que me aflixe; *mais hoxe non me atrevo a falar convosco* porque teño moito medo do moi bravo. *Que Deus faga moi bravo a quen me entregou a el!*
- III. Teño sufrido gran pesar, amigo, por falarvos do mal que levo agachado; *mais hoxe non me atrevo a falar convosco*, porque teño moito medo do sañado. *Que Deus faga sañado a quen me entregou a el!*
- IV. Señor do meu corazón, desventurado sodes en vivir eu con quen vivo; *mais hoxe non me atrevo a falar convosco*, porque teño moito medo do esquivo. *Que Deus faga esquivo a quen me entregou a el!*

A cantiga insírese na tipoloxía da *chanson de malmariée* (‘canción de malcasada’) (Lorenzo Gradín 1991), cultivada sobre todo na área francesa, sendo, ademais, o único exemplo conservado desta modalidade na lírica galego-portuguesa. A protagonista responde aos canóns marcados pola tradición: unha muller casada, desgraciada no seu matrimonio, e un marido violento que exerce unha férrea presión e vixilancia sobre a esposa. Desde o punto de vista formal, destaca a estrutura paralelística con leves variacións sinonímicas que inciden sobre todo en destacar as calidades negativas do marido.

Texto 67 Eu sei la dona velida
que a torto foi ferida,
ca non ama.

Eu sei la dona loada
que a torto foi malhada,
ca non ama;

Ca se oj’ amig’ amasse
mal aja quen a malhasse,
ca non ama.

Se se d’ amigo sentisse,
mal aja quen a ferisse,
ca non ama.

Que a torto foi ferida!
nunca én seja guarida!
ca non ama!

Que a torto foi malhada!
nunca én seja vingada!
*ca non ama!*⁹⁴

Pedro Eanes Solaz (A 281, RM 117,3)

- Paráfrase**
- I. Eu coñezo a dona belida que inxustamente foi ferida, *porque non ama*.
 - II. Eu coñezo a dona loada que inxustamente foi golpeada, *porque non ama*.
 - III. Porque se hoxe amase amigo, mal lle vaia a quen a golpease,
porque non ama.
 - IV. Se sentise compaixón por amigo, mal lle vaia a quen a ferise,
porque non ama.
 - V. Que foi ferida inxustamente, nunca sexa curada diso, *porque non ama*.
 - VI. Que foi golpeada inxustamente, nunca sexa vingada diso,
porque non ama.

A composición só se conserva no *Cancioneiro de Ajuda* (seguramente por mor de que a voz enunciadora é masculina, tal e como prescribe a cantiga de amor). Con todo, na súa construción percíbense múltiples trazos caracterizadores da cantiga de amigo, que fan difícil a súa catalogación tipolóxica, sendo unha excelente mostra da intertextualidade xenérica e da súa singularidade. Así a estrutura paralelística que preside o texto, as breves cobras seguidas de refrán e a utilización de certas formas léxicas (os vocábulos *velida* e *loada*⁹⁵ precedidos do determinante *la* en combinación sinonímica) son elementos comúns da cantiga

94 Seguimos a lectura de Michaëlis ([1904] 1990: I, 557-558). Edición particular do trobador en Reali (1961: 170-171). C. Michaëlis, tendo en conta a estrutura peculiar desa composición paralelística, supón que se produciu unha inversión entre as estrofas 3 e 4, e entre as 5 e 6. Ademais, considera que entre estes dous grupos faltarían a 5: «Nunca én seja guarida, / se d'amigo non sentia, / *ca non ama!*»; e a 6. «Nunca én seja vingada, / se amigo non amava, / *ca non ama!*» (Michaëlis [1904] 1990: I, 558).

95 Nótese que a integración na mesma expresión da designación *dona*, que alude semicamente a unha muller casada, e os cualificativos *velida* e *loada* (referidos habitualmente a unha moza) é única nos cancioneiros.

de amigo. Por outra parte, a temática orientada á violencia dirixida contra a muller aproxima o texto á cantiga de escarnio.

Texto 68 Pois vos vós cavidar i non sabedes
deste marido con que vós seedes,
mostrar vos quer' eu como vos vinguedes
d' el, que vos faz con mal dia viver:
maa noite vos mando que lhi dedes,
pois que vos el mal dia faz aver.

Pois vos Deus deu tamanha valentia
de vos vingar, se me creverdes, tia,
deste marido, que vos dá mal dia,
mostrar-vos-ei gran dereit' a prender:
maa noite lhi dade toda via,
pois que vos el mal dia faz aver.

Direi-vos eu a negra da verdade,
se mi a creverdes; e, se non, leixad' e
d' el, que vos dá mal dia, vos vingade;
pois vos en Deus deu tamanho poder,
oimais, tia, negra noite lhi dade;
pois que vos el mal dia faz aver.

Por Deus, tia, que vos fez seer nada,
non se ria pois de vós na pousada
este marido que vos ten coitada,
por que vos faz mal dia padecer,
negra noite lhi dade e escurada
*pois que vos el mal dia faz aver*⁹⁶.

Pero da Ponte (B 1656 V 1190, RM 120,38)

96 Edición de Lapa (1970: 550-551). Modificamos a lectura de Lapa marcando só un verso no refrán (e non dous como aparece na citada edición) en atención a que os penúltimos versos da III e IV cobras ofrecen lixeiras variacións. Ademais, mantemos a palabra rima *escurada* (v. 23) da primeira edición do repertorio das cantigas de escarnio (na 2ª edición, *estirada*, de acordo con V).

- Paráfrase**
- I. Posto que non sabedes protexervos dese marido co que estades, quérovos mostrar a forma de vingarnos del, que vos fai vivir tan mal: que lle deades mala noite, *pois el faivos ter mal día*.
- II. Pois Deus deuvos tan gran valentía para vingarnos, crédeme, tía, deste marido, que vos dá mal día, mostrareivos como facer grande xustiza: dádlle mala noite de todas as maneiras, *pois el faivos ter mal día*.
- III. Direivos a tristísima verdade, se me credes; e se non, deixade e, se vos dá mal día, vingádevos del; pois Deus deuvos gran poder, dádlle negra noite, tía, de aquí en diante; *pois el faivos ter mal día*.
- IV. Por Deus, tía, que vos trouxo ao mundo, este marido que vos ten tan coitada non se ría de vós despois na pousada, porque vos fai padecer mal día, dádlle negra e escura noite *pois el faivos ter mal día*.

Cantiga satírica dirixida a unha dona a quen o seu home a maltrataba (dáballe *mal día*, repítese no refrán). O trovador aconséllalle que tome vinganza e lle faga pasar *maa noite*. A confrontación dos sintagmas *maa noite* e *mal día* desprende significados implícitos que denotan un carácter sexual. Ademais, alúdese ao tema da vinganza con referencia ao *gran dereito* e a *valentia* (única referencia nos cancioneros). A utilización do termo *tía* (v. 8 e v. 17), como apóstrofe referida á esposa, é tamén singular, e posiblemente tería na época unhas connotacións de sentido parecidas ás actuais como vocábulo de tipo coloquial para referirse a unha muller.

Texto 69 *Esta cantiga de cima fez o conde Don Gonçalo Garcia en cas Don Rodrigo Sanches, por ùa donzela que levaron a furto que avia nome Codorniz, e o porteiro avia nome Fiiz.*

Levaron a Codorniz
de casa de Don Rodrigo;
mais quen dissesse a Fiiz
aquesto que or' eu digo:
que guarde ben mia senhor,
ca ja eu son treedor,
se se ela quer ir migo.

Fiiz non se quer guardar
e nen sol non é pensado;

e leixa-m' assi andar
cabo si e namorado;
pero quer' ante molher,
que queria volonter
que fogiss' e non forçado⁹⁷.

Gonçalo Garcia (B 455, RM 61,1)

Paráfrase *Esta cantiga de cima fíxo a conde Don Gonçalo Garcia na casa de Don Rodrigo Sanchez, por unha doncela que raptaron que tiña por nome Codorniz, e o porteiro chamábase Fiz.*

I. Levaron a Codorniz da casa de Don Rodrigo; mais quen lle dixese isto a Fiz que agora eu digo: que garde ben a miña *senhor*, pois eu son traidor se ela se quere ir comigo.

II. Fiz non se quere gardar e nin pensa facelo; e déixame así andar cabo de si e namorado; pero quero antes a muller, que queira fuxir de boa vontade e non forzadamente.

Cantiga burlesca moi breve que se fixa nun dos grandes escándalos que aconteceu no século XIII: o rapto de Maria Rodriguez Codorniz que levou a cabo Joan Bezerra. O trovador Don Gonçalo Garcia comenta o acontecemento incidindo na escasa vixilancia do porteiro Fiz, e indica que tamén mora nesa casa a súa *senhor*, que queredría levar, pero non de xeito forzado.

Dona Maria Rodriguez era filla de Roi Fernandez de Lima I, alcumado «o Codorniz», quen foi alcaide de Lisboa (1192-1207) da man do monarca Sancho I de Portugal, e posiblemente tenente de Toroño (1180-1182), alférez de León (1184-1185) e chanceler (1189), documentándose en Galiza por volta de 1219 (Ferreira 2019: 528 e 551). Da súa relación cunha muller, da que se descoñece a identidade, naceu Maria Rodriguez *Codorniz* ou de Lima. Esta estivo casada co galego Martin Martins Marinho, co que tivo, polo menos, un fillo, Pero Marinho, segundo marido de Tareixa Lopez de Ulhoa (texto 15).

A identidade do raptor (Joan Bezerra) presenta diversas interpretacións (cf. Souto Cabo 2012d:182 e Oliveira 1994: 355-356). No *Livro do*

97 Edición de Lapa (1970: 275).

Deão, o rapto aparece localizado na corte de D. Rodrigo Gomez de Trava e da súa muller, dona Maior Afonso de Meneses (texto 12) (Mattoso–Piel 1980: 207).

Texto 70 *Esta cantiga de cima fez Martin Soares a Roi Gomez de Briteiros, que era infançon e tornou ricome, porque roussou Dona Elvira Anes, filha de Don Joan Perez da Maia e de Dona Guiomar Meendez, filha d'el Conde Meendo.*

Pois boas donas son deseparadas
e nulho ome non nas quer defender,
non as quer' eu leixar estar quedadas,
mais quer' én duas per força prender,
ou tres ou quatro, quaes me escolher.
Pois non an ja per que sejan vengadas,
netas de conde quer' eu cometer,
que me seran máis pouc' acoomidas.

Netas de Conde, viuva nen donzela,
essa per ren non na quer' eu leixar,
nen lhe valra se se chamar mesela,
nen de carpir muito, nen de chorar,
ca me non an por én a desfiar
seu linhagen, nen deitar a Castela;
e veeredes meus filhos andar
netos de Gued' e partir en Sousela.

Se eu netas de conde sen seu grado
tomar, atanto com' eu vivo for
nunca por én serei desafiado,
nen pararei mia natura peor,
ante farei meu linhagen melhor
do que end' é de Gueda máis baixado;
e veeredes pois meu filho for
neto de Gueda con condes mizcrado⁹⁸.

Martin Soares (B 172, RM 97,32)

98 Edición de Bertolucci (1992: 112-113). Para a rúbrica seguimos a Lapa (1970: 430-431).

Paráfrase *Esta cantiga de cima fíxo a Martin Soarez a Roi Gomez de Briteiros, que era infanzón e converteuse en ricome porque raptou violentamente Dona Elvira Eanes, filla de Don Joan Perez de Maia e de Dona Guiomar Mendez, filla do Conde Mendo.*

I. Pois nobres damas son desamparadas e ninguén as quere defender, non as quero eu deixar tranquilas, mais quero tomar pola forza dúas, ou tres ou catro, as cales eu escoller. Pois non teñen quen as vingue, netas de conde quero eu acometer, e pouco me castigarán por iso.

II. Netas do conde, viúva nin doncela, esa por nada eu non a quero deixar, nin lle valerá chamarse desgraciada, nin facer pranto, nin chorar, pois por iso os seus parentes (liñaxe) non me desafiarán, nin me desterrarán a Castela; e veredes os meus fillos ser netos de Gueda e ter herdanza nas terras da familia dos Sousa.

III. Se eu netas do Conde tomo sen seu consentimento, mentres eu viva non serei desafiado, nin será peor a miña condición⁹⁹, antes farei mellor a miña liñaxe, a rama que vén do Gueda, que é inferior (á dos Sousa); e veredes pois meu fillo ser neto de Gueda con Condes mesturado.

A composición alude de novo a outro rapto coñecido da época, que aconteceu arredor do ano 1227, no que o trovador Roi Gomez de Briteiros levou contra a súa vontade a Dona Elvira Eanes de Maia, nobre e pertencente á poderosa familia dos Sousa (e que convertería posteriormente na súa esposa). O autor critica a pasividade da súa familia e o ascenso social do citado poeta trala afronta. Dado que ninguén ampara as «boas donas», anuncia o seu desexo de raptar a outras damas, co fin de ascender socialmente ao casar e ter descendencia con mulleres de mellor posición social (Ventura–Oliveira 2001-2002: 145-147).

Na rúbrica explicativa que acompaña a cantiga son mencionadas cos seus nomes non só a protagonista feminina da acción deplorada, dona Elvira Eanes, senón que tamén aparece identificada a súa nai, dona Guiomar Mendez.

Dona Elvira Eanes era filla de don Joan Perez de Maia e de dona Guiomar Mendez de Sousa, quen, á súa vez, era filla do conde Mendo

⁹⁹ Lapa (1970: 431) apunta a que *natura* pode estar facendo referencia ao «órgano sexual masculino», tendo en conta os seguintes versos nos que se mencionan a liñaxe e os fillos. Polo tanto, podería estar xogando co equívoco (véxase comentario á cantiga en *Littera*).

Gonçalvez —e, consecuentemente, neta do poderoso conde Gonçalo Mendez de Sousa—, e de dona Maria Rodriguez, filla do conde Rodrigo «o Veloso» (Mattoso 1980: 191). Descendía, por tanto, de dúas das máis poderosas familias señoriais de Portugal. Pola súa parte, Roi Gomez de Briteiros, infanzón, descendente por liña masculina de Men Pires de Longos e, por vía feminina, de Gueda, «o Velho», estaba situado nunha posición social inferior á de dona Elvira e á súa nai dona Guiomar (Ventura–Oliveira 1996, 2003; Miranda 2016: 20-21). No rapto puido contar coa complicidade de Martin Siro, fillo de don Xira e considerado como «mui bõo cavaleiro» polo Conde D. Pedro (Miranda 2016: 21).

Roi Gomez de Briteiros foi feito «rico-home» por Afonso III de Portugal, do que foi mordomo maior e do que recibiu «pendom e caldeira», como se indica no *Livro de Linhagens* do Conde D. Pedro, confirmando o seu ascenso social (Mattoso 1980: 283; Ventura–Oliveira 1995; Sottomayor-Pizarro 1999: II, 160-161). Entre os fillos de dona Elvira e Roi Gomez destaca don Men Rodriguez de Briteiros, quen ocupou importantes funcións xunto aos monarcas portugueses Afonso III e don Denis, e tamén tivo unha participación activa no fenómeno trobadoresco (Piel–Mattoso 1980: 35; Ventura 1992: 619-622; Ventura–Oliveira 1995, 1996, 2001-2003).



Figura 23 Miniatura cunha representación excepcional na que se visualiza o asasinato da Condessa Sancha Muñiz, dama que vive no s. XI. A ilustración desta escena no códice explícase polas cuantiosas doazóns que a nobre fixo á catedral de León e que motivou o conflito co seu sobriño. A actitude xestual das figuras representadas garda similitude coa composición de escenas parecidas nos modelos martiriais, creando deste xeito unha sorte de sacralización visual dunha mártir laica.
© Archivo de La Catedral de León. *Libro de las Estampas*, fol. 41v

3.5. Amizade

Texto 71 Vai-s', amiga, meu amigo d' aqui
triste, ca diz que nunca lhi fiz ben,
mais se o virdes, ou ante vós ven,
dizede-lhi ca lhe dig' eu assi:
*que se venha mui ced', e se veer
cedo, que será como Deus quiser.*

Per bõa fé, non lhi poss' eu fazer
ben, e vai triste no seu coração,
mais se o virdes, se Deus vos perdon,
dizede-lhi que lhi mand' eu dizer
*que se venha mui ced', e se veer
cedo, que será como Deus quiser.*

Queixa-s' el e diz que sempre foi meu,
e diz gran dereito, per bõa fé,
e non lhi fiz ben, e ten que mal é;
mais dizede-lhi vós que lhi dig' eu:
*que se venha mui ced', e se veer
cedo, que será como Deus quiser.*

E non se queixe, ca non lh' á mester,
e filh' o ben, quando lho Deus der¹⁰⁰.

Joan Airas de Santiago (B 1020, V 610, RM 63,79)

Paráfrase I. Amiga, o meu amigo vaise de aquí triste, pois di que nunca lle fixen ben;
mais, se o virdes ou ante vós vén, dicídelle que lle digo eu así: *que veña moi
cedo, e se viñer cedo, que será como Deus quixer!*

II. De verdade, non lle podó facer ben, e vai triste no seu corazón; mais, se o
virdes, que Deus vos perdoe, dicídelle que lle mando eu dicir *que veña moi
cedo e, se viñer cedo, que será como Deus quixer!*

100 Edición de Rodríguez (1980: 190); corriximos o equívoco no v. 14 «pero bõa fe» por «per bõa fé».

III. Quéixase el e di que sempre foi meu e ten razón, e non lle fixen ben, e pensa que iso está mal; mais dicídelle vós que lle digo *que veña moi cedo e, se viñer cedo, que será como Deus quixer!*

IV. E que non se queixe, pois non precisa diso, e apañe o ben, cando Deus llo der.

Nesta cantiga de amigo, a doncela diríxese a unha amiga, pedíndolle que transmita ao namorado, que partiu entristecido por non recibir dela ningún sinal de amor, unha mensaxe súa: que veña cedo para vela de novo e entón dela recibirá «o que Deus quixer», unha forma sutil de confesar o seu amor por el. Obsérvase que o termo «amigo» ten aquí unha connotación erótica, indicando unha relación amorosa entre unha muller e un home; o termo «amiga», con todo, no *corpus* das cantigas de amigo, refírese, con pouquísimas excepcións, á relación afectiva non-erótica entre dúas mulleres, en xeral mozas, da mesma idade e dun mesmo grupo feminino (Vieira 2021b).

Texto 72 Moir', amiga, desejando
meu amig', e vós no vosso
mi falades, e non posso
estar sempr' en esto falando;
mais queredes falar migo?
Falemos no meu amigo.

Queredes que toda via
eno voss' amigo fale
vosc', e se non que me cale,
e non poss' eu cada día;
mais queredes falar migo?
Falemos no meu amigo.

Amiga, sempre queredes
que fale vosc' e falades
no voss' amig' e cuidades
que poss' eu; non o cuidedes;
mais queredes falar migo?
Falemos no meu amigo.

Non avedes d' al coidado:
sol que eu vosco ben diga
do voss' amig' e, amiga,
non poss' eu nen é guisado;
mais queredes falar migo?
*Falemos no meu amigo*¹⁰¹.

Pedro Amigo de Sevilha (B 1221, V 816, RM 116,18)

- Paráfrase**
- I. Morro, amiga, desexando o meu amigo, e vós faládesme do voso, e non podo estar sempre falando disto. *Mais queredes falar comigo? Falemos do meu amigo.*
- II. Queredes que sempre fale do voso amigo convosco e, se non, que cale; e non podo eu, todo o día. Mais queredes falar comigo? Falemos do meu amigo.
- III. Amiga, sempre queredes que fale convosco e falades do voso amigo, e xulgades que eu podo; non o xulguedes. Mais queredes falar comigo? Falemos do meu amigo.
- IV. Non pensades en máis nada: só que convosco diga ben do voso amigo e, amiga, non podo nin é xusto. Mais queredes falar comigo? Falemos do meu amigo.

Nesta cantiga, represéntase o que sería o tema habitual das conversas entre dúas amigas: o amigo ou namorado. Unha amiga faría o eloxio do seu amigo ou contaría algo sobre a súa historia amorosa. Aquí, de forma ata xovial, unha amiga censura á outra a falta de reciprocidade nas súas conversas: ela non pode estar sempre escoitando do namorado da amiga, quere tamén falar do seu.

- Texto 73**
- Amiga, sei eu ben d' ùa molher
que se traballa de vosco buscar
mal a voss' amigo polo matar;
mais tod' aquest', amiga, ela quer
porque nunca con el pôde poer
que o podesse por amig' aver.

101 Edición de Marroni (1968: 261-262).

E busca-lhi con vosco quanto mal
ela máis pode, aqesto sei eu;
e tod' aquest' ela faz polo seu
e por este preito, e non por al,
*porque nunca con el pôde poer
que o podesse por amig' aver.*

Ela trabalha-se, a gran sazon,
de lhi fazer o vosso desamor
aver, e á ende mui gran sabor;
e tod' est', amiga, non é se non
*porque nunca con el pôde poer
que o podesse por amig' aver.*

E por esto faz ela seu poder
para faze-lo con vosco perder¹⁰².

Don Denis (B 564, V 167, RM 25,10)

- Paráfrase** I. Amiga, eu ben sei dunha muller que se empeña en pórvos mal co voso amigo para matalo; mais todo iso, amiga, ela quere, *porque nunca puido conquistalo para que fose o seu amigo.*
- II. E búscalle convosco facer o maior mal que pode, iso sei eu; e todo iso ela fai para o seu ben e por este motivo, e non por outra cousa, *porque nunca puido conquistalo para que fose o seu amigo.*
- III. Ela empéñase, hai moito tempo, de provocar nel desamor por vós, e ten niso grande pracer; e todo iso, amiga, non é se non *porque nunca puido conquistalo para que fose o seu amigo.*
- IV. E por iso fai ela o que pode para facelo estar mal convosco.

Neste diálogo, aparece outro papel que unha doncela podía desempeñar en relación á súa amiga: a de protectora, revelando ameazas á relación desta co seu namorado; neste caso, a denuncia do intento, por parte doutra muller, de poñela en contra do seu namorado para conquistalo.

102 Edición de Lang (2010: 261). Con todo, modificamos a grafía que Lang utiliza nos vv. 5, 11 e 17, «poude», para «pôde». De feito, nos dous manuscritos aparece «pode», que Lang debe ter transcrito «poude» para diferencialo de «pode» no v. 8, que grafa «pôde».

Texto 74 Bailemos nós já todas tres, ai amigas,
so aquestas avelaneiras froldidas,
e quen for velida como nós, velidas,
se amigo amar,
so aquestas avelaneiras froldidas
verrá bailar.

Bailemos nós já todas tres, ai irmanas,
so aqeste ramo d' estas avelanas,
e quen for louçana como nós, louçanas,
se amigo amar,
so aqeste ramo d' estas avelanas
verrá bailar.

Par Deus, ai amigas, mentr' al non fazemos,
so aqeste ramo froldido bailemos,
e quen ben parecer como nós parecemos,
se amigo amar,
so aqeste ramo, sol que nós bailemos,
*verrá bailar*¹⁰³.

Airas Nunez (B 879, V 462, RM 14,5)

Paráfrase I. Bailemos xa nós as tres, ai amigas, so estas abeleiras floridas, e quen for
fermosa, coma nós, fermosas, *se amigo amar,* so estas abeleiras floridas
virá bailar.

II. Bailemos xa nós as tres, ai irmás, so este ramo destas abelás, e quen for
louzá, coma nós, louzás, *se amigo amar,* so este ramo destas abelás *virá*
bailar.

III. Por Deus, ai amigas, mentres outra cousa non facemos, so este ramo
florido bailemos, e quen ben parecer, como nós parecemos, *se amigo amar,*
logo que nós bailemos, *virá bailar.*

Nesta cantiga, asistimos ao convite para un baile dirixido a un pequeno
grupo de amigas: tres, exactamente. A forma «amigas», por oposición a

103 Edición de Tavani (1992: 112).

«amiga», aparece con menor frecuencia nas cantigas de amigo e parece indicar de forma exacta aquel reducido grupo, formado por mulleres da mesma idade e do mesmo local, que comparten valores e experiencias comúns (hetería).

4. O código do amor cortés

Como é sabido, na tradición do amor cortés a figura da muller vertebraba o discurso poético como protagonista dos textos cantados polos trobadores. O código marcaba unha serie de fases que debían seguir os namorados e unha problemática particular. Neste capítulo reflíctese o proceso do namoro e as consideracións que os poetas constrúen arredor do concepto do amor desde a perspectiva feminina.

4.1. Namoro

Texto 75 Madre, passou per aqui un cavaleiro
e leixou-me namorado' e con marteiro:
ai madre, os seus amores ei;
se me los ei, ca mi-os busquei, outros me lhe dei;
ai, madre, os seus amores ei.

Madre, passou per aqui un fillo d' algo
e leixou-m' assi penada, com' eu ando:
ai, madre, os seus amores ei;
se me los ei, ca mi-os busquei, outros me lhe dei;
ai, madre, os seus amores ei.

Madre, passou per aqui quen non passasse
e leixou-m' assi penada, máis leixasse:
ai, madre, os seus amores ei;
se me los ei, ca mi-os busquei, outros me lhe dei;
ai, madr', os seus amores ei¹⁰⁴.

Fernan Rodriguez de Calheiros (B 632, V 233, RM 47,12)

104 Edición de Cohen (2003: 117), na que propón un refrán composto por tres versos con dúas rimas internas no verso medio, que corrixe a disposición de cinco versos en B e V proposta

- Paráfrase** I. Madre, pasou por aquí un cabaleiro e deixoume namorada e con tormento:
ai, madre, teño amores por el; se os teño, porque os busquei, outros lle dei; ai, madre, teño amores por el.
- II. Madre, pasou por aquí un fidalgo e deixoume así penada, como eu ando:
ai, madre, teño amores por el; se os teño, porque os busquei, outros lle dei; ai, madre, teño amores por el.
- III. Madre, pasou por aquí quen non pasase, e deixoume así penada, máis déixase:
ai, madre, teño amores por el; se os teño, porque os busquei, outros lle dei; ai, madre, teño amores por el.

Trátase dunha cantiga de amigo na que a moza se dirixe á súa nai (en función de confidente) para informala de que se namorou. O destinatario do seu amor aparece referido a través do seu status na sociedade nas I e II cobras (*cavaleiro, filho d'algo*). O proceso do namoro é mutuo e semella que comezou no encontro. A moza está atormentada e sofre. No refrán (excepcionalmente extenso) a protagonista insiste no namoro recíproco, mentres que nos dísticos indica as contradicións que comporta ese amor: «leixou-me namorad' e con marteiro» (v. 2).

por Nunes ([1928] 1973). A forma *máis* (v. 12), presente en B e V, é considerada por Cohen como unha posible corrupción proponendo a lectura: «e leixou-m'assi penada, que non leixasse!».

4.2. Declaración

Texto 76 O meu amigo novas sabe ja
daquestas cortes, que s' ora faran,
ricas e nobres dizen que seran,
e meu amigo ben sei que fara
un cantar en que dira de min ben;
ou o fara, ou ja o feito ten.

Loar-mi-á muito, e chamar-mi-á «senhor»,
ca muit' á gran sabor de me loar;
a muitas donas fara gran pesar,
mais el fara, com' é mui trobador,
un cantar en que dira de min ben;
ou o fara, ou ja o feito ten.

En aquestas cortes que faz el-rei,
loará min e meu bon parecer,
e dira quanto ben poder dizer
de min, amigas, e fara, ben o sei,
un cantar en que dira de min ben;
ou o fara, ou ja o feito ten.

Ca o viron cuidar, e sei eu ben
que non cuidava ja en outra ren¹⁰⁵.

Joan Airas de Santiago (V 597, RM 63,47)

Paráfrase I. O meu amigo novas sabe xa destas cortes, que agora se celebrarán, ricas e nobres din que serán e meu amigo ben sei que fará *un cantar en que dirá de min ben; ou farao ou xa o ten feito*.
II. Loarame moito, e chamaram «senhor», pois gústalle moito loarme; a moitas donas producirá gran pesar, pero, como é bo trobador, fará *un cantar en que dirá de min ben; ou farao ou xa o ten feito*.

105 Edición de Rodríguez (1980: 154).

III. Nestas cortes que convoca o rei, loarame a min e a miña fremosura, e dirá canto ben pode dicir de min, amigas, e fará, ben o sei, *un cantar en que dirá de min ben; ou farao ou xa o ten feito*.

IV. Pois vírono cismar, e sei eu ben que non cismaba xa noutra cousa.

A voz lírica feminina diríxese ás súas amigas para celebrar que o seu namorado ten coñecemento da organización dunhas cortes convocadas polo rei, e sabe que para elas compondrá (ou xa terá composta) unha cantiga de amor para loala, idea que se reitera no refrán. Non se pode saber a que reunión cortesá se refire en concreto, aínda que se supón que sería algunha das acontecidas no espazo rexio dos monarcas casteláns Afonso X ou Sancho IV. Nese marco terían lugar espectáculos trobadorescos de diferente tipo. A pesar de que o eloxio feminino, segundo a protagonista, non será do agrado doutras damas, na *fiinda* confirmase que o amigo compondrá o ansiado cantar, posto que o viron cavilando e a moza ten a certeza de que pensaba nela. No texto reflíctese daquela as primeiras fases do namoramento desde unha perspectiva feminina nun contexto singular que demostra como os cantares se acompañaban e difundían nas cortes¹⁰⁶.

106 Sobre o papel das cortes señoriais no desenvolvemento da lírica galego-portuguesa, véxase Vieira (1999).

4.3. Encontro

Texto 77 Mia madre velida!
Vou-m' a la bailia
do amor.

Mia madre loada!
Vou-m' a la bailada
do amor.

Vou-m' a la bailia
que fazen en vila
do amor.

Vou-m' a la bailada
que fazen en casa
do amor.

Que fazen en vila
do que eu ben queria,
do amor.

Que fazen en casa
do que eu muit' amava,
do amor.

Do que eu ben queria,
chamar-mi-an garrida,
do amor.

Do que eu muit' amava,
chamar-mi-an jurada,
*do amor*¹⁰⁷.

Don Denis (B592, V195, RM 25,44)

107 Edición de Lang (2010: 283). A IV cobra foi reconstruída polo editor a partir do paralelismo estrófico. A lectura do v. 23 ofreceu dúbidas aos editores: *Universo Cantigas* propón «per-jurada».

- Paráfrase**
- I. Miña nai guapa! Voume ao baile *do amor*.
 - II. Miña nai loada! Voume á bailada *do amor*.
 - III. Voume ao baile, que fan na vila *do amor*.
 - IV. Voume á bailada, que fan na casa *do amor*.
 - V. Que fan na vila do que eu ben quería *do amor*.
 - VI. Que fan na casa do que eu moito amaba *do amor*.
 - VII. Do que eu ben quería, chamaranme garrida *do amor*.
 - VIII. Do que eu moito amaba, chamaranme leal *do amor*.

A cantiga, formada por oito cobras de tres versos, constrúese de forma paralelística e con leixaprén, o que lle imprime un ritmo moi vivo e áxil. A voz lírica feminina diríxese á súa nai de forma laudatoria para informala de que marcha a un baile que semella que se organiza na casa dun mozo ao que amaba moito. Alí encontrará o amor. O motivo do baile está moi presente na primeira parte da cantiga (cobras I-II-III-IV) e constitúe o elemento central da modalidade xenérica da *bailada*, pertencente á cantiga de amigo (cf. *Bailemos nós ja todas tres, ai amigas*, de Airas Nunez (texto 74).

Texto 78 Fui eu, madre, lavar meus cabelos
a la fonte e paguei m' eu delos
e de mí, louçana

Fui eu, madre, lavar mias garcetas
a la fonte e paguei m' eu delas
e de mí, louçana

A la fonte e paguei-m' eu deles;
alo achei, madr', o senhor deles
e de mí, louçana

E, ante que m' eu d' ali partisse,
fui pagada do que m' ele disse
*e de mí, louçana*¹⁰⁸.

Joan Soares Coelho (B 68g, V 291, RM 79,25)

108 Edición de Cohen (2003: 174).

- Paráfrase**
- I. Fun eu, madre, lavar os meus cabelos á fonte e sentín deleite deles *e de min, louzá.*
 - II. Fun eu, madre, lavar as miñas trenzas á fonte e sentín deleite delas *e de min, louzá.*
 - III. Á fonte, e sentinme feliz con eles; alá atopei, madre, o señor deles *e de min, louzá.*
 - IV. E antes de que eu marchase de alí, sentín deleite do que el me dixo *e de min, louzá.*

Nesta cantiga de amigo, a voz lírica feminina diríxese á súa nai, á que apela nas dúas primeiras estrofas, para informala de que foi á fonte lavar os seus cabelos ou as súas trenzas (I e II estrofas, respectivamente), sentíndose contenta. Nese lugar atopouse co amigo e o que el lle dixo (v. 11) faina moi feliz. A xuntanza produciuse nunha fonte, un lugar cun marcado carácter simbólico de encontro dos namorados. Lembremos que os cursos de auga están asociados á fertilidade e á fecundidade, de aí que as citas adoiten ter lugar nun destes espazos (Brea–Lorenzo Gradín 1998: 116-117; Ferreira 1999). Así mesmo, non debemos deixar de reparar no acto do lavado do cabelo na fonte cunha cargada función simbólica na tipoloxía da cantiga de amigo, motivo que aparece tamén nas composicións *Enas verdes ervas* (B 1189, V 794) e *Levou-s'aa alva, levou-s'a velida* (B 1188, V 793) de Pero Meogo.

4.4. Alegría do amor compartido

Texto 79 Quer' eu, amigas, o mundo loar
por quanto ben m'i Nostro Senhor fez:
fez-me fremosa e de mui bon prez,
ar faz-mi meu amigo muit' amar;
aqueste mundo x'est'a melhor ren,
das que Deus fez, a quen El i faz ben.

O Paraiso bõo x'é, de pran,
ca o fez Deus, e non dig'eu de non,
mai-los amigos que no mundo son
e amigas muit'ambos lezer an;
aqueste mundo x'est'a melhor ren,
das que Deus fez a quen El i faz ben.

Querria m'eu o parais' aver,
des que morresse, ben come quen-quer;
mais, poi-la dona seu amig'oer
e con el pode no mundo viver,
aqueste mundo x' est' a melhor ren,
das que Deus fez a quen El i faz ben.

E quen aquesto non tener por ben,
nunca lhi Deus ar dé en ele ren¹⁰⁹.

Joan Garcia de Guilhade (B 743, V 345, RM 70,44)

- Paráfrase I. Quero eu, amigas, o mundo loar por canto ben nel me fixo Noso Señor: fíxome fermosa e de moi gran valía, ademais, fíxome amar moito o meu amigo. *Este mundo é a mellor cousa das que Deus fixo, a quen El lle fai ben nel.*
- II. O paraíso é bo realmente, posto que o fixo Deus, e non digo eu que non; pero os amigos que no mundo son e as amigas moito pracer teñen ambos. *Este mundo é a mellor cousa das que Deus fixo, a quen El lle fai ben nel.*

109 Edición de Cohen (2003: 232).

III. Quería eu ir ao paraíso cando morrese, tal como calquera querería; mais dende que a dona o seu amigo tivese, e con el pode no mundo vivir, *este mundo é a mellor cousa das que Deus fixo, a quen El lle fai ben nel.*

IV. E quen isto non tiver por bo, xa nunca lle dea Deus nada nel (no mundo).

A moza protagonista desta cantiga diríxese ás súas amigas para realizar unha loanza do mundo creado por Deus, ao mesmo tempo que se enxalza a si mesma pola súa fermosura e gran valía, así como polo amor que Deus lle concedeu polo seu amigo. A continuación, reconece que o paraíso é bo e que lle gustaría ir a el cando morra, pero tamén considera que o amor entre os namorados existe no mundo real, outorgándolle o valor da mellor creación de Deus. Esta idea reitérase no refrán, para rematar na *fiinda* desexando que Deus non favoreza a quen non crea o que ela afirma. O texto destaca no repertorio da lírica galego-portuguesa pola recreación da correspondencia amorosa e pola expresión de felicidade que invade os amantes, contrapoñéndose ao tema do amor non correspondido e non consumado máis frecuente na tradición.

Texto 8o Levad', amigo, que dormides as manhãas frias;
toda-las aves do mundo d' amor dizian.
Leda mi and' eu.

Levad', amigo, que dormide-las frias manhãas;
toda-las aves do mundo d' amor cantavan.
Leda mi and' eu.

Toda-las aves do mundo d' amor dizian;
do meu amor e do voss' en ment' avian.
Leda mi and' eu.

Toda-las aves do mundo d' amor cantavan;
do meu amor e do voss' i enmentavan.
Leda mi and' eu.

Do meu amor e do voss' en ment' avian;
vós lhis tolhestes os ramos en que siian.
Leda mi and' eu.

Do meu amor e do voss' i enmentavan;
vós lhis tolhestes os ramos en que pousavan.
Leda mi and' eu.

Vós lhis tolhestes os ramos en que siian
e lhis secastes as fontes en que bevian.
Leda mi and' eu.

Vós lhis tolhestes os ramos en que pousavan
e lhis secastes as fontes u se banhavan.
*Leda mi and' eu*¹¹⁰.

Nuno Fernandez Torneol (B 641, V 242, RM 106,11)

- Paráfrase**
- I. Levantádevos, amigo, que durmides nas mañás frías; todas as aves do mundo de amor dicían. *Eu estou leda.*
 - II. Levantádevos, amigo, que durmides nas frías mañás; todas as aves do mundo de amor cantaban. *Eu estou leda.*
 - III. Todas as aves do mundo de amor dicían; o meu amor e o voso tiñan na mente. *Eu estou leda.*
 - IV. Todas as aves do mundo de amor cantaban; do meu amor e do voso así falaban. *Eu estou leda.*
 - V. O meu amor e o voso tiñan na mente; vós cortastes os ramos en que estaban pousadas. *Eu estou leda.*
 - VI. Do meu amor e do voso aí falaban; vós cortastes os ramos en que se pousaban. *Eu estou leda.*
 - VII. Vós cortastes os ramos en que estaban pousadas e secastes as fontes en que bebían. *Eu estou leda.*
 - VIII. Vós cortastes os ramos en que se pousaban e secastes as fontes onde se bañaban. *Eu estou leda.*

Esta cantiga de amigo é un dos textos máis coñecidos e estimados do *corpus* lírico galego-portugués tanto pola forma como polo contido enca-deado de símbolos. Está composta por estrofas dobres moi semellantes nas que se relacionan os versos impares por unha banda e os pares

110 Edición de Pousada Cruz (2013: 233-234).

pola outra. Así mesmo, debemos ter en conta o emprego do recurso do leixapré, que dá unidade a toda a cantiga.

A voz lírica correspóndese coa da amiga, que apela ao seu amigo para que se erga cedo, un aspecto que se advirte polo canto dos paxaros. A interpretación deste texto é controvertida pola gran riqueza simbólica naturalista que se emprega (Lemaire 1988: 157-158). Neste sentido, a cantiga podería entenderse como unha separación dos amantes coa primeira luz do día despois de pasar a noite xuntos, unha apreciación que conduciu a algúns críticos a relacionala coa tipoloxía das albas (Tavani 1969; Fuente Cornejo 1994-1995) ou incluso coas alboradas (Brea 2005: 124). Con todo, tamén podería recoñecerse a próxima ruptura da parella ou a imposibilidade do contacto sexual, xa que o amigo dificulta a presenza das aves nas árbores e son precisamente estes animais, xunto coa ambientación naturalista e as fontes, os elementos máis presentes na conformación do *locus amoenus*. O seu canto simboliza o amor correspondido e, ademais, anuncian o amencer (en correspondencia co *gaita* occitano nas albas). Hai que notar, ademais, a novidade que supón na tradición da lírica galego-portuguesa a exhortación ao espertar, a evocación ao amencer e o deseño do *locus amoenus* a partir dos ramos, as fontes e o canto dos paxaros (Tavani 1969).

4.5. Amor consumado

Texto 81 Levantou-s' a velida,
levantou-s' alva,
e vai lavar camisas
eno alto.
Vai-las lavar alva.

Levantou-s' a louçana,
levantou-s' alva,
e vai lavar delgadas
eno alto.
Vai-las lavar alva.

E vai lavar camisas,
levantou-s' alva;
o vento lhas desvia
eno alto.
Vai-las lavar alva.

E vai lavar delgadas,
levantou-s' alva;
o vento lhas levava
eno alto.
Vai-las lavar alva.

O vento lhas desvia,
levantou-s' alva;
meteu-s' alva en ira
eno alto.
Vai-las lavar alva.

O vento lhas levava,
levantou-s' alva;

meteu-s' alva en sanha,
eno alto.

*Vai-las lavar alva*¹¹¹.

Don Denis (B 569, V 172, RM 25,43)

- Paráfrase**
- I. Levantouse a fermosa, *levantouse alba*, e vai lavar camisas (roupa íntima) no río. *Vai lavalas alba*.
 - II. Levantouse a louzá, *levantouse alba*, e vai lavar camisas delicadas no río. *Vai lavalas alba*.
 - III. E vai lavar camisas, *levantouse alba*; o vento desvíallas no río. *Vai lavalas alba*.
 - IV. E vai lavar camisas, *levantouse alba*; o vento sacudíallas no río. *Vai lavalas alba*.
 - V. O vento desvíallas, *levantouse alba*; meteuse alba en ira no río. *Vai lavalas alba*.
 - VI. O vento leváballas, *levantouse alba*; meteuse alba en saña no río. *Vai lavalas alba*.

Cantiga de amigo paralelística, con refrán intercalado, que narra un episodio aparentemente simple e inxenuo: a moza, fermosa e *alva* 'branca', érguese moi cedo (ao amencer) e vai lavar a súa roupa máis íntima nun río da montaña. Alí o vento desvíalle as camisas e a moza enfurécese. É preciso considerar, por unha parte, a importancia do termo *alva*, repetido 14 veces no corpo da cantiga (dúas veces no refrán e dúas máis no texto das dúas últimas estrofas) e, por outra, a súa polisemia: refírese tanto á brancura da doncela como tamén á súa pureza; ademais diso, é tamén sinónimo de «amencer», unha alusión á modalidade poética da «alba» (na que o novo día trae a separación dos amantes) (Gonçalves 2016: 230-231). Alén diso, as metáforas (lavar a roupa íntima, o río impetuoso e a acción do vento) constrúen a narrativa dun encontro erótico. Ademais, mantén unha clara relación intertextual coa cantiga de Pero Meogo, *Levou-s'aa alva, levou-s' a velida* (B 1188, V 793) (Brea 2000). Nesta última composición o símbolo erótico é o cervo do monte que turba a auga da corrente (Reckert–Macedo 1996: 59-70).

111 Edición de Lang (2010: 264-265).

Texto 82 Pela ribeira do rio salido
trebelhei, madre, con meu amigo;
amor ei migo que non ouvesse,
fiz por amigo que non fizesse.

Pela ribeira do rio levado
trebelhei, madre, con meu amado;
amor ei migo que non ouvesse,
*fiz por amigo que non fizesse*¹¹².

Joan Zorro (B 1158, V 760, RM 83,9)

- Paráfrase I. Na ribeira do río axitado, brinquei, madre, co meu amigo; *teño comigo un amor, oxalá non o tivese, e fixen por amigo o que non debería ter feito.*
- II. Na ribeira do río levantado, trebellei, madre, co meu amado; *teño comigo un amor, oxalá non o tivese, e fixen por amigo o que non debería ter feito.*

Cantiga de amigo, na que a moza confesa a súa nai que «trebelhou» co seu amigo na ribeira do río: o verbo *trebelhar* úsase xeralmente para indicar xogos de carácter sexual. Explicase, así, o contido suxerido polo refrán: ela teme as posibles consecuencias negativas que o acto pode traerlle, chegando incluso a arrepentirse de telo feito. É interesante tamén observar que o acto amoroso tería acontecido na ribeira do río, suxerindo así un contexto rural e usando símbolos tradicionais (a auga revolta dun río) para o contacto sexual.

112 Edición de Cohen (2003: 394).

4.6. Separación

Texto 83 Ai flores, ai flores do verde pino,
se sabedes novas do meu amigo!
Ai Deus, e u é?

Ai flores, ai flores do verde ramo,
se sabedes novas do meu amado!
Ai Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amigo,
aquele que mentiu do que pos connigo?
Ai Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amado,
aquele que mentiu do que mi á jurado,
Ai Deus, e u é?

Vós preguntades polo voss' amigo?
E eu ben vos digo que é san' e vivo.
Ai Deus, e u é?

Vós preguntades polo voss' amado?
E eu ben vos digo que é viv' e sano.
Ai Deus, e u é?

E eu ben vos digo que é san' e vivo,
e será vosc' ant' o prazo saído.
Ai Deus, e u é?

E eu ben vos digo que é viv' e sano,
e será vosc' ant' o prazo pasado.
*Ai Deus, e u é?*¹¹³

Don Denis (B 568, V 171, RM 25,2)

113 Edición de Lang (2010: 264-265).

- Paráfrase**
- I. Ai flores, ai flores do verde piñeiro, se sabedes novas do meu amigo!
Ai Deus, e onde está?
- II. Ai flores, ai flores do verde ramo, se sabedes novas do meu amado!
Ai Deus, e onde está?
- III. Se sabedes novas do meu amigo, o que mentiu do que acordou comigo?
Ai Deus, e onde está?
- IV. Se sabedes novas do meu amado, o que mentiu do que me xurou?
Ai Deus, e onde está?
- V. Vós preguntádesme polo voso amigo? E eu ben vos digo que está san e vivo. *Ai Deus, e onde está?*
- VI. Vós preguntades polo voso amado? E eu ben vos digo que está vivo e san. *Ai Deus, e onde está?*
- VII. E eu ben vos digo que está san e vivo, e estará convosco antes de vencido o prazo. *Ai Deus, e onde está?*
- VIII. E eu ben vos digo que está vivo e san, e estará convosco antes de pasado o prazo. *Ai Deus, e onde está?*

Cantiga de amigo paralelística, isto é, estruturada sobre a repetición de segmentos textuais e /ou elementos temáticos, con alternancia de elementos invariantes e outros con variación mínima.

Trátase dun diálogo singular: a moza diríxese ás «flores do verde pino», preguntándolles se teñen noticias do seu amigo; de forma inusitada, as flores do piñeiro respóndenlle que o amigo está san e vivo e logo estará con ela. O tema céntrase, polo tanto, na separación dos namorados (o amigo pode estar de servizo ao rei, na guerra), mais con perspectiva de retornar pronto, segundo lle prometera á doncela.

Texto 84

Sen meu amigo manh' eu senlheira
e sol non dormen estes olhos meus
e, quant' eu posso, peç' a luz a Deus
e non mi-a dá per nulha maneira,
mais, se masesse con meu amigo,
a luz agora seria migo.

Quand' eu con meu amigo dormia,
a noite non durava nulha ren,
e ora dur' a noit' e vai e ven,
non ven a luz, nen pareç' o dia,

*mais, se masesse con meu amigo,
a luz agora seria migo.*

E, segundo, com' a mi parece,
comigo man meu lum' e meu senhor,
ven log' a luz, de que non ei sabor,
e ora vai a noit' e ven e crece,
*mais, se masesse con meu amigo,
a luz agora seria migo.*

*Pater nostrus rez' eu máis de cento,
por aquel que morreu na vera cruz,
que el mi mostre mui cedo a luz,
mais mostra-mi as noites d' avento,
mais, se masesse con meu amigo,
a luz agora seria migo*¹¹⁴.

Juão Bolseiro (B 1165, V 771, RM 85,18)

- Paráfrase** I. Sen o meu amigo, déitome eu soa e nin sequera dormen estes ollos meus; e, canto eu podo, pídolle a Deus a luz, e non ma dá, de ningunha maneira. *Mais, se estivese co meu amigo, a luz agora estaría comigo.*
- II. Cando eu durmía co meu amigo, a noite non duraba nada; e agora dura a noite e vai e vén, non vén a luz nin aparece o día. *Mais, se estivese co meu amigo, a luz agora estaría comigo.*
- III. E, como me parece, cando se deita comigo o meu lume e o meu señor, vén logo a luz, que non me agrada; e agora vai a noite e vén e crece. *Mais, se estivese co meu amigo, a luz agora estaría comigo.*
- IV. Rezo máis de cen *pater nostrus*, por aquel que morreu na cruz, para que me mostre logo a luz, mais móstrame as noites do Advento. *Mais, se estivese co meu amigo, a luz agora estaría comigo.*

Cantiga de amigo, na que a moza lamenta a noite pasada sen o seu amigo: non consegue pechar os ollos e roga a Deus para que o amenecer chegue pronto; con todo, o que experimenta na ausencia do amigo son as noites longas como as do Advento (período de catro semanas que

114 Edición de Nunes ([1928] 1973: 356-357).

antecede o Nadal). Cando os namorados estaban xuntos, a súa percepción do tempo era oposta: a noite non duraba nada e o día, para a súa tristeza, amencía pronto. O trovador xoga co dobre sentido da frase: «a luz agora sería migo», que pode referirse non só á luz do día, senón tamén á luz que o amigo representa para a moza. O simbolismo da luz / lume é patente. Ademais, a cantiga fai referencia explícita á consumación do amor, opoñéndose á concepción idealizante que predomina na tradición do amor cortés do Noroeste peninsular.

Texto 85 Ai ondas que eu vin veer,
se me saberedes dizer
por que tarda meu amigo sen min.

Ai ondas que eu vin mirar,
se me saberedes contar
*por que tarda meu amigo sen min*¹¹⁵.

Martin Codax (B 1284, V 890, RM 91,2)

Paráfrase I. Ai ondas que eu vin ver, se me saberedes dicir *por que tarda o meu amigo sen min?*
II. Ai ondas que eu vin mirar, se me saberedes contar *por que tarda o meu amigo sen min?*

É a sétima cantiga do cancionero de Martin Codax, o xograr de Vigo. A doncela invoca un destinatario non humano («ondas»), ás que pregunta por que o amigo, probablemente distante nunha expedición militar, tarda en volver á súa compañía. O mesmo tema e a mesma invocación ás ondas atópanse na primeira cantiga do conxunto de sete cantigas que conforman a serie: «Ondas do mar de Vigo, / se vistes meu amigo? / *E ai Deus, se verra cedo!*» (B 1278, V 884).

115 Edición de Fernández Guiadanes *et al.* (1998: 239).

4.7. Enfados

Texto 86 Per bõa fe, meu amigo,
mui ben sei eu que m' ouvestes
grand' amor e estevestes
mui gran sazon ben comigo,
mais vede-lo que vos digo:
ja çafou.

Os grandes nossos amores
que mi e vós sempr' ouvemos,
nunca lhi cima fizemos,
com'a Brancafrol e Flores,
mais tempo de jogadores
ja çafou

Ja eu falei en folia
con vosc' e en gran cordura
e en sen e en loucura,
quanto durava o día,
mais est', ai don Jan Garcia,
ja çafou.

E dessa folia toda
ja çafou.

Ja çafad' é pan de voda,
*ja çafou*¹¹⁶.

Joan Garcia de Guilhade (B 755, V 358, RM 70,39)

116 Edición de Cohen (2003: 245).

- Paráfrase**
- I. Por Deus, meu amigo, sei moi ben que me tivestes grande amor e que estivestes por moito tempo ben comigo; mais vede o que vos digo: *xa acabou*.
- II. O noso grande amor, que eu e vós sempre tivemos, nunca o consumamos, como Brancafrol e Flores, mais o tempo de xogadores *xa acabou*.
- III. Xa falei convosco en loucura e en gran cordura, e con xuízo e con loucura, durante todo o día, mais isto, ai don Joan Garcia, *xa acabou*.
- IV. E desa tolería toda, *xa acabou*.
- V. Xa se acabou o pan de voda, *xa acabou*.

Cantiga de amigo na que a doncela, en ton irónico mais ao mesmo tempo firme, declara ao namorado (nomeado como o trovador, Don Joan Garcia) que o grande amor que viviran xa acabara. Un dos motivos puido ser a non consumación do amor: menciona a parella protagonista dun célebre romance anónimo do século XII, *Floire et Blancheflor*, talvez suxerindo que o amor novelesco é para «jogadores», é dicir, para diversión e non para a vida real (Reckert–Macedo 1996: 96). O termo usado para indicar a fin da relación amorosa («ja çafou»), é un *unicum no corpus* da lírica galego-portuguesa, como expresión coloquial, así como a referencia ao «pan de voda» gastado, isto é, un pan que se comía na celebración das vodas, marcando o encantamento da ocasión.

Texto 87

Non vos nembra, meu amigo
o torto que mi fezeistes?
Posestes de falar migo,
fui eu e vós non veestes,
e queredes falar migo?
e non querrei eu, amigo.

Jurastes que toda via
verriades de bon grado,
ante que saiss' o día:
mentistes-mi, ai perjurado!
e queredes falar migo?
e non querrei eu, amigo.

E aínda me rogaredes
que fal' eu algur convosco,
e, por quanto mi fazedes,
direi que vos non conhosco,
e queredes falar migo?
*e non querrei eu, amigo*¹¹⁷.

Pero Garcia Buralés (B 650, V 251, RM 125,27)

- Paráfrase** I. Non vos lembra, meu amigo, a ofensa que me fixestes? Acordastes falar comigo, fun eu e vós non viñestes; *e queredes falar comigo? Mais non quererei eu, amigo.*
- II. Xurastes que de calquera forma viriades de bo grado, antes que saíse o día; mentístesme, aí perxurado, *e queredes falar comigo? Mais non quererei eu, amigo.*
- III. E aínda me rogaredes que fale eu convosco nalgún lugar, e por canto me facedes, direi que non vos coñezo; *e queredes falar comigo? Mais non quererei eu, amigo.*

Cantiga de amigo na que a amiga reprende o amigo por tela ofendido: acordara atoparse con ela, mais faltou ao encontro. Agora, cando el lle pida que a encontre nalgún lugar, ela diralle que non o coñece, e é ela que non quere falar con el. A relación amorosa existente entre ambos está implícita na censura, aínda que chama a atención a firmeza da doncela en non aceptar o incumprimento da promesa do encontro por parte do rapaz, ameazándoo co seu afastamento, un sinal do protagonismo inhabitual que a muller adquirira na cultura e na literatura trobadoresca.

117 Edición de Marcenaro (2012: 335).

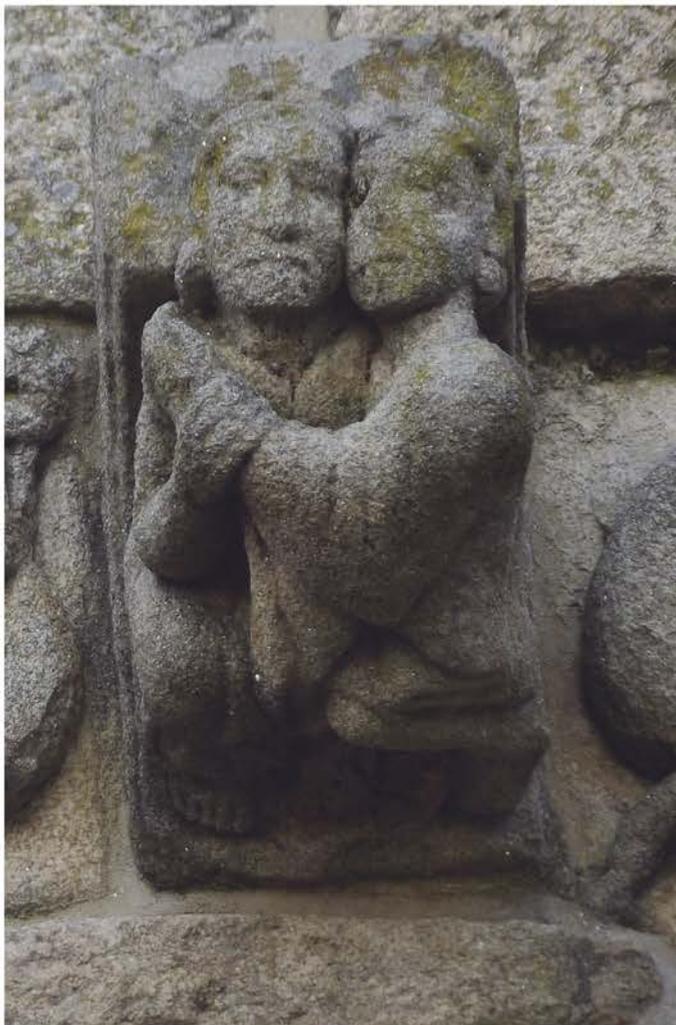


Figura 24 Nun dos canzorros da Catedral de Ourense, realizado no século XIII, aparece unha parella abrazándose e con evidentes xestos de amor. Fotografía: Diego Fernández Núñez

5. Mulleres da ficción bretoa

the *Journal of Applied Behavior Analysis* (1974), and the *Journal of Experimental Psychology: Applied* (1975).

There are a number of reasons why the *Journal of Applied Behavior Analysis* is the most widely read journal in the field. First, it is the only journal in the field that is published quarterly. Second, it is the only journal in the field that is published by a non-profit organization. Third, it is the only journal in the field that is published by a journal club. Fourth, it is the only journal in the field that is published by a journal club.

The *Journal of Applied Behavior Analysis* is the only journal in the field that is published by a journal club. The journal club is a group of people who meet regularly to discuss and critique articles from the journal. The journal club is a very important part of the journal's history and its success. The journal club has been instrumental in the development of the journal's reputation as the leading journal in the field.

The *Journal of Applied Behavior Analysis* is the only journal in the field that is published by a journal club. The journal club is a group of people who meet regularly to discuss and critique articles from the journal. The journal club is a very important part of the journal's history and its success. The journal club has been instrumental in the development of the journal's reputation as the leading journal in the field.

The *Journal of Applied Behavior Analysis* is the only journal in the field that is published by a journal club. The journal club is a group of people who meet regularly to discuss and critique articles from the journal. The journal club is a very important part of the journal's history and its success. The journal club has been instrumental in the development of the journal's reputation as the leading journal in the field.

The *Journal of Applied Behavior Analysis* is the only journal in the field that is published by a journal club. The journal club is a group of people who meet regularly to discuss and critique articles from the journal. The journal club is a very important part of the journal's history and its success. The journal club has been instrumental in the development of the journal's reputation as the leading journal in the field.

the *Journal of Applied Behavior Analysis* (1974), and the *Journal of Experimental Psychology: Applied* (1975).

There are a number of reasons why the *Journal of Applied Behavior Analysis* is the most widely read journal in the field. First, it is the only journal in the field that is published quarterly. Second, it is the only journal in the field that is published by a non-profit organization. Third, it is the only journal in the field that is published by a journal club. Fourth, it is the only journal in the field that is published by a journal club.

The *Journal of Applied Behavior Analysis* is the only journal in the field that is published by a journal club. The journal club is a group of people who meet regularly to discuss and critique articles from the journal. The journal club is a very important part of the journal's history and its success. The journal club has been instrumental in the development of the journal's reputation as the leading journal in the field.

The *Journal of Applied Behavior Analysis* is the only journal in the field that is published by a journal club. The journal club is a group of people who meet regularly to discuss and critique articles from the journal. The journal club is a very important part of the journal's history and its success. The journal club has been instrumental in the development of the journal's reputation as the leading journal in the field.

The *Journal of Applied Behavior Analysis* is the only journal in the field that is published by a journal club. The journal club is a group of people who meet regularly to discuss and critique articles from the journal. The journal club is a very important part of the journal's history and its success. The journal club has been instrumental in the development of the journal's reputation as the leading journal in the field.

The *Journal of Applied Behavior Analysis* is the only journal in the field that is published by a journal club. The journal club is a group of people who meet regularly to discuss and critique articles from the journal. The journal club is a very important part of the journal's history and its success. The journal club has been instrumental in the development of the journal's reputation as the leading journal in the field.

Na lírica galego-portuguesa son mencionadas dúas figuras femininas pertencentes ao ámbito artúrico nos denominados *Lais de Bretanha*, unhas composicións colocadas ao inicio de *B* e acompañadas de rúblicas explicativas que aclaran o sentido do texto e ofrecen unha información valiosa para situar o discurso poético¹¹⁸. As referencias a mulleres míticas que se documentan nos cancioneiros, aínda que escasas, son moi significativas, por canto mostran as relacións intertextuais da nosa tradición poética coa materia bretoa e a reelaboración de modelos narrativos franceses no occidente peninsular. As dúas personaxes citadas son, ademais, as raíñas máis célebres da literatura artúrica.

No primeiro texto, alúdese a raíña Iseu, pertencente á lenda tristaniana. É filla de Anguin, rei de Irlanda, e o seu matrimonio foi concertado co rei Marco de Cornualles. Durante a viaxe que a ía levar xunto ao seu futuro marido, Tristán, sobriño do rei, bebe un filtro máxico por erro e queda namorado dela. Convertidos en amantes, Iseo casa con Marc conseguindo ocultar o seu amor certo tempo. Ao descubriren a súa relación foxen a un bosque, episodio central da lenda, e sucederanse unha serie de acontecementos relatados de diferente xeito en distintas versións que conforman a materia (Alvar 1991: 233-234).

No segundo texto, cítase a raíña Xenebra, filla do rei Leodegán de Carmelida e esposa do rei Arturo. A primeira referencia a esta dama no marco literario europeo aparece na crónica *Historia Regum Britanniae*, de Geoffrey de Monmouth (ca. 1135), na que é caracterizada como unha nobre de extraordinaria beleza (Alvar 1991: 190-193).

118 A serie de cinco textos é reproducida tamén no manuscrito *L* (Vat. Lat 7182). Arredor destas pezas xorden múltiples cuestións problemáticas, como a súa delimitación tipolóxica ou as súas posibles fontes. Véxanse a este respecto Lorenzo Gradín (2013), Ramos (2016) e Vieira (2016).

Texto 88 *Este lais fez Elis o Baço, que foi duc de Sansonha, quando passou aa gran Bretanha, que ora chaman Ingraterra. E passou lá no tempo de Rei Artur pera se combater con Tristan porque lhe matara o padre en ùa batalha. E andando un dia en sa busca, foi pela Joiosa Guarda u era a Rainha Iseu de Cornoalha; e viu-a tan fremosa que adur lhe poderia home no mundo achar par. Enamorou-se enton dela e fez por ela este laix. Este lais posemos aca porque era o melhor que foi feito.*

Amor, des que m' a vós cheguei,
ben me posso de vós loar,
ca mui pouc', ant', a meu cuidar,
valia; mais pois emendei

Tan muit' en mi que, com' ant' eu
era de pobre coração,
assi que nen un ben enton
non cuidava que era meu,

E sol non me preçavan ren,
ante me tinham tan en vil
que, se de mi falavan mil,
nunca dezian nen un ben...

E des que m' eu a vós cheguei,
Amor, e tod' al fui quitar
senon de vos servir punhar...
log' eu des i en prez entrei!

Que mi ante de vós era greu,
e per vó-l' ei, e per al non,
assi que, u os bõos son,
máis loo meu prez ca o seu

Amor! e pois eu al non ei,
nen averei nulha sazon,
se non vós, e meu coração
non será se non da que sei

Mui fremosa e de gran prez,
e que polo meu gran mal vi,
e de que sempre atendi
mal (ca ben nunca m' ela fez):

E por én vos rog' eu, Amor,
que me façades d' ela aver
algun ben, pois vó-lo poder
avedes. E mentr' eu ja for

Vivo, cuido vo-lo servir.
E ar direi, se Deus quiser
ben de vós, pois que me vëer
per vós, de que mi á de viir.

E se non m' esto ides fazer
(que sei que será vosso ben),
confonda-vos por én quen ten
o mund' e vós en seu poder!

Amen! Amen! Amen!
Amen! Amen! Amen!
Amen! Amen! Amen!¹¹⁹
(B1, L1, RM 157,5)

Paráfrase *Este lais fixo Elis o Baço, que foi duque de Saxonia, cando se trasladou a Gran Bretaña, que agora chaman Inglaterra. E pasou alá no tempo do rei Arturo, para combater con Tristan, porque lle matara o pai nunha batalla. E andando un día na súa procura, foi pola «Joiosa Guarda», onde era a raiña Iseo de Cornualha. E viuna tan fermosa que dificilmente ninguén podería encontrar no mundo unha igual. E namorouse entón dela e fixo por ela este lais. Reproducimos aquí este lais porque era o mellor que foi feito.*

119 Edición do texto e da rúbrica de Michaëlis ([1904] 1990: I, 629). A lectura da abreviatura interpretada por Michaëlis como «cima» fue correxida por Pellegrini en «acá», opción seguida nas edicións actuais e adoptada aquí.

- I. Amor, desde que me acheguei a vós, pódome ben loar de vós, porque moi pouco antes valía, na miña opinión, mais pois emendei
- II. tanto en min que, como antes era pobre de corazón, pensaba que non me correspondería ningún ben
- III. e nin sequera me apreciaban nada, antes me tiñan por tan vil que, se falaban mil de min, nunca dicían ningún ben.
- IV. E desde que me acheguei a vós, Amor, e deixei todo agás esforzarme por serviros, e desde ese momento tiveren prez!
- V. O que ante vós me era difícil, e por vós o conseguín, e non por outra cousa, de tal forma que, cando estou entre boas persoas, loo máis o meu mérito có seu.
- VI. Amor, xa que non teño máis nada nin nunca terei senón a vós, e xa que o meu corazón non será senón da que sei
- VII. moi fermosa e de gran prez, e que por meu mal vin, e da que sempre agardei mal, pois ela nunca me correspondeu.
- VIII. E por iso rógovos eu, Amor, que fagades que ela me conceda algún galardón, pois tedes o poder para logralo. E mentres eu xa estea
- IX. vivo, penso serviros, e direi tamén ben de vós, se Deus o quere, despois que me veña ese galardón de quen me debe vir.
- X. E se non me concededes isto (que sei que será o voso ben), sexa por iso confundido quen ten o mundo e a vós en seu poder.
- Amén

O texto lírico acomodaría-se á preceptiva marcada na cantiga de amor de non ser pola aclaración contextual inserida na rúbrica que o sitúa como *lais de Bretanha*. O texto en prosa menciona, ademais, que se trata dun «dos mellores feitos» como xustificación de que sexa este texto o que encabece a serie de *lais*. Infórmase de que Elis o Baço, duque de Sansoña (ou de Saxonia) pasara a Gran Bretaña para vingar a morte do seu pai, morto por Tristán, e un día que viu a Iseu na *Joieuse Garde* quedou prendado do seu amor. O relato toma como base o *Lai de Hélys*, recollido no *Tristan en prose* (Gutiérrez–Lorenzo Gradín 2001: 99). O monólogo lírico que canta Elis xira arredor da coita de amor que sente por Iseo cos elementos propios da liña conceptual do ‘amor desgraciado’. A amada aparece descrita coas expresións e fórmulas características da *descriptio puellae* da tradición cortés («Mui fremosa e de gran prez, / e que polo meu gran mal vi»).

Texto 89 *Este laix fezeron donzelas a don Ançaroth quando estava na Insoa da Lidiça, quando a Rainha Genevra achou con a filha de Rei Peles e lhi defendeo que non parecesse ant'ela.*

Ledas sejamos ogemais!
E dancemos! Pois nos chegou
e o Deus con nosco juntou,
cantemos-lhe aqeste lais!
*«Ca este escudo é do melhor
omen que fez Nostro Senhor!»*

Con este escudo gran prazer
ajamos! e cantemos ben!
E dancemos a nosso sén,
pois lo avemos en poder!
*«Ca este escudo é do melhor
omen que fez Nostro Senhor!»*

Oi nos devemos alegrar,
e este escudo, que Deus aqui
trouxe, façamo'-lo assi:
Puinemos muito en no onrar!
*«Ca este escudo é do melhor
omen que fez Nostro Senhor!»*¹²⁰
(B 5, L 5, RM 157,28)

Paráfrase *Este lais doncelas fixeron a don Lanzarote cando estaba na Illa de Lidiça, no momento en que a raíña Xenebra o encontrou coa filla do Rei Peles e lle prohibiu que aparecese ante ela.*

I. Sexamos contentas de hoxe en diante e bailemos, pois chegounos e Deus xuntouno connosco, e cantémoslle este lai! *«Porque este escudo é do mellor home que Noso Señor fixo!».*

120 Edición de Michaëlis ([1904] 1990: I, 636).

II. Teñamos gran pracer con este escudo! e cantemos ben! E bailemos ao noso xeito, pois témolo no noso poder! «*Porque este escudo é do mellor home que Noso Señor fixo!*».

III. Hoxe debémonos alegrar, e este escudo, que Deus aquí trouxo, fagámolo así: Esforzarémonos moito en honralo! «*Porque este escudo é do mellor home que Noso Señor fixo*».

Esta composición máis breve presenta un grupo de doncelas contentas bailando e cantando un *lais*, mentres Lanzarote vivía na insua da Lidicia coa filla do rei Peles que estaba namorada do cabaleiro e que se deitou con el, despois de enganalo dicindo que era a mesma Xenebra. Ante tal situación é repudiado por Xenebra. O episodio é relatado con detalle en versións diferentes do *Lancelot du Lac* do ciclo da Vulgata, ampliado no *Roman du Graal*. Lanzarote perde o sentido e manda facer un escudo negro, no que se pode ver pintado unha raíña e un cabaleiro de xeonllos pedindo perdón (Gutiérrez–Lorenzo Gradín 2001: 106-109). Fronte a un certo protagonismo das doncelas bailando con ledicia, a personalidade da raíña aparece agachada e esvaída, sen trazos distintivos que a caractericen. A forma da composición relaciónase coa tipoloxía da bailada.



Figura 25 Relevo no que posiblemente se recolle a lenda de Tristán e Iseu. Na imaxe parece representarse o momento no que a dama cura ao cabaleiro ferido. O relevo pertence a unha das columnas de fuste entorchado que pertencerían orixinariamente á desaparecida Porta Norte ou Francíxena da Catedral románica de Santiago de Compostela.

Museo Catedral de Santiago, © Fundación Catedral de Santiago

6. *Cancioneiro da Ajuda*. Descripción das miniaturas. Representacións femininas

Hoxe temos coñecemento da poesía medieval a través da escrita. As *cantigas*, que eran *cantadas*, foron trasladadas en soportes textuais, individuais ou colectivos. Coñecémolas a través de *livros de cantigas* —*cancioneiros* (‘libro de cancións’)—, algúns deles aínda organizados durante o período en que se desenvolvía o movemento poético (c. 1200-1325). O *Cancioneiro da Ajuda*, así designado, por encontrarse actualmente depositado en Lisboa no Palacio Nacional da Ajuda, é un *cancioneiro* fragmentario, resultante dun proxecto dun libro de poesía, confeccionado en ámbito ibérico en finais do séc. XIII, principios do séc. XIV. Achéganos, a pesar de incompleto, uns tres centenares de poemas, en xeral, cantigas de amor. Ademais do prestixio textual e cronolóxico —colección máis antiga e máis coidada—, é un manuscrito que ostenta unha rica ornamentación. A decoración, máis ou menos filigranada, en azul e vermello, que decora as letras iniciais, conta cunha funcionalidade ben específica, cando reparamos en que a repartición textual do conxunto de poemas de cada un dos trobadores obedece a un principio estritamente formal (a primeira composición exhibe a ilustración filigranada da capital inicial e as cantigas sucesivas, cada unha delas expón unha ornamentación alternada en cor e xerarquizada en dimensión, entre os comezos de cantiga, de estrofa, de refrán ou de *fiinda*). Este alicerce, confirmado pola cor, revela como o organizador da colección poética distinguía ben a serie de cantigas de cada un dos autores, e como no interior de cada grupo aínda illaba pola coloración a estrutura interna de cada unha das composicións.

Ao tratarse dun fragmento dun *livro de poesía* inacabado, admítiuse que a indicación dos nomes de autores, que lexitimaría a identidade de cada ciclo poético, non fora inscrita, debido ás características

121 A tradución ao galego da versión en portugués deste capítulo foi realizada por Tania Vázquez García.

dun programa organizativo que quedou inacabado. Porén, é necesario aseverar que hai unha nítida marca autorial para cada ciclo poético, a través da intercalación dunha miniatura na abertura de cada unha das trinta e oito series, que constitúen o *Fragmentario-Cancioneiro de Ajuda* no estado en que se conservou.

Estas miniaturas, máis que simples compoñentes decorativas, desprovidas de sentido, ofrécennos elementos esenciais, non só para a diferenciación autorial, senón sobre todo —e isto é unha proba case única en toda a tradición románica— para a ilustración da *performance* da poesía medieval, nunha configuración de poesía-acción, entre compoñer e cantar, entre autor textual, intérpretes, xestualidade e instrumentos musicais.

Aínda que se poida recoñecer que ningunha das miniaturas se encontra totalmente concluída, o que foi materializado dános unha visión moi estimulante dos escenarios e do desempeño vocal, musical e corporal da poesía galego-portuguesa. De todas as miniaturas previstas, entre as que debemos considerar as perdidas por folios desaparecidos, e outras que, polos espazos baleiros reservados, non foron sequera esbozadas, quédannos só dezaseis e é nestas nas que podemos examinar a representación espectacular da poesía medieval.

En todas elas sobresa e unha composición arquitectónica, entre arcos, capiteis, mobiliario, que resgardan figuras antropomórficas e musicais, e semella que os constituíntes superiores da representación están máis acabados que os inferiores. As miniaturas do *Cancioneiro da Ajuda* non se beneficiaron aínda dun estudo de certa envergadura, nin no referente á morfoloxía estética, nin tampouco no referente aos modelos en que se poden inspirar. Aínda que unha ou outra fose reproducida en varias obras, a descrición máis exhaustiva foi, ata hai pouco tempo, a de C. Michaëlis (1904), que examinou as tres dimensións primordiais destas miniaturas: a moldura arquitectónica convencional e repetitiva, a distribución de figuras no espazo e a representatividade musical, reproducindo a apreciación do seu marido, Joaquim de Vasconcelos, historiador de arte, que, o 12 de maio de 1878, deu o seu parecer sobre as miniaturas do *Cancioneiro da Ajuda* ao historiador francés Ferdinand Denis (Cunha 1983).

Non obstante, alén da brevíssima síntese (Peixeiro 1999), a descrición máis especializada, sobre todo, focalizada na presenza de instrumentos musicais débese a M. P. Ferreira, que ofreceu a caracterización

de todos os instrumentos representados (Ferreira 2004, 2005; [2004] 2016). No mesmo período, a historiadora de arte, P. Stirnemann, examinounas con detalle, ao evidenciar singularidades relevantes sobre o vestuario representado (Stirnemann [2004] 2016). Máis recentemente, a través de análises químicas dos pigmentos utilizados, foi posible avaliar a calidade técnica das tintas aplicadas, proporcionándonos deste xeito o perfil dun ambiente opulento que puido dispoñer de tales materiais (Nabais–Castro–Lopes–Correia de Sousa–Melo 2016).

É por tanto posible, a través dos elementos decorativos, determinar a individualización das múltiples series textuais desta colección lírica, a pesar do anonimato global dos seus textos. Con todo, ademais desta constatación básica na separación dos ciclos poéticos da compilación, as miniaturas poden ser examinadas baixo a escenografía, que parece indicar o acto ou efecto de representar, nomeadamente as peculiaridades, aínda que en espazo exíguo, do espectáculo trobadoresco. Non se entrevé tamén unha intención de lectura meta-textual, que é máis evidente na retratística presente en cancioneros provenzais (Lemaître–Viellard 2006; 2008). Nestes, o público acollía un texto, que impoñía, ao mesmo tempo, un acompañamento biográfico do autor —*vidas, razos*—, e unha instantánea representación pintada, que lle podería conceder indicacións transversais sobre o autor do ciclo poético, formas hermenéuticas entre a antiga biografía e a miniatura; o mesmo se podería constatar en cancioneros franceses, onde a retratística do *trouvère* ocupa lugar preeminente (Asperti 1995; Meneghetti 1999; Ramos 2008: I, 377-445).

Non nos é moi claro recoñecer, sen dúbida ningunha, presenzas femininas nas miniaturas do *Cancioneiro da Ajuda*. P. Stirnemann considerou que a figura, identificable a unha bailarina ou a tocadora de pandeiro, correspondería a unha aparencia feminina, identificable pola longa peza de vestuario, que lle cobre os pés. Se así fose, encontraríámonos diante de once ou doce casos, onde podemos presenciar unha moza cun pandeiro, ou con crótalos (instrumento co formato de ‘pezas de madeira’, que pode ser designado tamén como ‘castañolas’), significando así que en mans femininas se poñían instrumentos de percusión.

Todas as miniaturas, que chegaron ata nós, en configuración, máis ou menos terminada, presentan un cadro con tres personaxes, unha á esquerda, sentada nun banco baixo, en posición, aparentemente, contemplativa, e outras dúas figuras, unha ao centro e outra á dereita, que poden ser recoñecidas, en xeral, como intérpretes instrumentistas. Á

esquerda, observamos o trobador, autor da serie textual que lle é atribuída, en posición sentada sobre unha banquetta cuberta por un amplo tecido con pregaduras, que non sempre foi pintado. Se este porte apunta, dalgún modo, cara a unha forma de representación da *auctoritas*, como se o poeta estivese sentado nun pequeno trono, debemos advertir que outras marcas de prestixio e de dignidade son indicadas. Diferentemente doutros cancioneros, o trobador galego-portugués, ademais de estar sentado, comparece aquí coa perna cruzada, isto é, cun pé apoiado no xeonllo oposto. Das dezaseis representacións do trobador sentado, nove exhiben a xestualidade da perna cruzada, un deles, o primeiro, coa perna dereita sobre a esquerda, e os restantes sempre coa perna esquerda colocada sobre a dereita. Esta xestualidade, que ocorre noutras representacións artísticas, desempeña un papel determinante na expresividade da simboloxía de poder en ambientes bíblicos, rexios ou xurídicos (Garnier 1989-2003; Schmitt 1993; 1995; Sbriccoli 2009: 204-207; Miguélez Caveró 2010; 2011). A disposición das pernas que, dalgún modo, comparece na ilustración do sultán nas *Cantigas de Santa María*, cantiga 165, ou no califa na Arca-Relicario dos Mártires franciscanos de Marrocos de Lorrvão (Museo Machado de Castro, Coimbra), mostra ben a importancia do desempeño da supremacía e do poder, como subliñou M. P. Ferreira (2014: 434, 435, 441). A estes exemplos, ademais de varias reproducións na publicación de Miguélez Caveró (2010, fig. 268 a fig. 275), que aluden á autoridade e ao poder político, xudicial, militar, poderíamos asociar outras representacións orientais como a *bothisattva* (séc. XIII), que se encontra no Museo de Etnografía de Xenebra, coa perna esquerda cruzada na dirección do xeonllo oposto, como en posición de ioga (<https://www.meg.ch/fr/recherche/bodhisattva%20/1>), ou distintas ilustracións bíblicas particularizadas polo estatuto social elevado, documentadas, por exemplo, pola Biblia de Maciejowski, confeccionada a mediados do séc. XIII (Pierpont Morgan Library, Nova York, M 638), (<http://msma.free.fr/img-med/sources/maciejowski-integrale.pdf>), como no f. 29v (Saúl promételle a man da súa irmá Michal a David se mata a 100 filisteos), ou no f. 6r (Benxamin e os seus compañeiros son capturados e levados a Xosé), ou aínda no f. 5v (Faraón consulta os Sabios). Non deixa de ser relavante observar tamén a posición de Abelardo coa perna cruzada, contemplando Heloísa co hábito relixioso (Jean de Meun, *Roman de la Rose*, Chantilly, Musée Condé, 0842 (0665), fol. 60v, <http://initiale.irht.cnrs.fr/it/codex/10476?contenuMaterielId=4417>).

Ademais da aparencia do trobador sentado, que rememora posicións rexias e señoriais en actitude de acollemento a vasalaxe, é estimulante examinar tamén a colocación das mans, tanto a dereita, como a esquerda, e salientar a orientación do dedo índice, que tamén vén reforzar outro atributo de soberanía dominadora, aínda que puidésemos conxecturar unha marca orientada para a realización musical da cantiga (Miguélez Caveró 2011). O significado do xesto implica así, que, a través de certas posturas, a dignidade e a autoridade da personaxe representada no *Cancioneiro da Ajuda*, a diferenza doutros cancioneiros románicos, manifesta unha funcionalidade irrefutable. Se o cruzar a perna aludiría a un procedemento, aparentemente normal, relaxado e pouco cerimonioso, a análise doutras ilustracións indica que esta actitude comparece na representación de figuras con dignidade, poder e con posición social e cultural notable. Bastaría recordar a representación dos anciáns do Apocalipse, ou doutras figuras en ámbito haxiográfico, bíblico. Trátase dunha actitude que se articula entre o levantar o brazo e alongar o dedo índice, mantendo os outros dedos recollidos (Miguélez Caveró 2011: 489-494 [pp. 490-491]). Esta posición das mans e do *digitus argumentalis* mostraría a transmisión dunha ensinanza, entrando na expresión autoritaria da iconografía medieval (Harvey 2016).

Estes atributos, dados ao trobador —*auctor*—, subliñan o seu dominio, a súa *auctoritas* en relación ao seu texto e en relación á súa interpretación e, en certo modo, poderemos afirmar que no *Cancioneiro da Ajuda* a representación figurativa fai do trobador un autor. As miniaturas intensifican, polo tanto, a oralidade, a musicalidade das cantigas, no sentido en que eran cantadas e acompañadas por intérpretes e por instrumentos musicais (Meneghetti 2015: 247-331). Non encontramos outros obxectos, emblemas do poderío, como un cetro, ou unha espada, pero débese, incluso así, reparar na forma do manto que, nalgúns casos, foi pintado dun xeito grandioso, sobre todo cando o trobador, de modo ostentoso, o abre ante os seus intérpretes musicais (*miniatura XV*).

A escena reitera o mesmo esquema compositivo en todas as miniaturas sen gran transformación ou riqueza iconográfica, nomeadamente no referente aos instrumentos musicais e ás cores utilizadas—azul-lápis-lázuli, azul-índigo, negro de carbono, ocre amarelo, amarelo-ouro musivo, dous tipos de verde-ourópigmento, branco de chumbo, laranxa minio, vermellón, rosa-pau brasil. Polo estado da pintura poden ava-

liarse as técnicas e os procesos utilizados: tras o deseño preparatorio moi esquemático, como se observa polo deseño dos ollos ou da boca, por veces apuntados só cun círculo, o *pictor* lanza a primeira tinta de base, non os tendo concluído. Os rostros, deixados sen cor, talvez acollesen algún tratamento máis primoroso. Os fondos, onde se deseñan aberturas, como pequenas xanelas, verticais e rectangulares, non permiten presumir que tipo de fondo estaría previsto.

En primeiro lugar, foron pintados os encadramentos arquitectónicos que parecen practicamente concluídos. Os capiteis son rematados por unha decoración vexetal verde. Podemos supoñer un espazo relixioso ou palaciano, se atendermos á presenza da cruz (I, II, V, VII, VIII, IX, XII, XIII, XIV), que alterna co trevo (II, III, IV, VI, VIII, X, XI, XIII, XIV, XV, XVI), ou cun pequeno círculo pintado de negro (I, V, VII, XII, XIV). As dúas capas de pintura, as beiras avivadas a negro, indicarían xustamente o revestimento final. Os acabados varían de miniatura en miniatura, pero as primeiras non parecen máis rematadas que as últimas. Os contornos avivados en negro, que delimitan as construcións arquitectónicas na **miniatura I** [VaFdzSend], repítense practicamente en todas as miniaturas, aínda que a **miniatura IX** [VaGil] se distinga por unha definición moito menos traballada. Con todo, se a atención se centra no recheo decorativo do arco, recoñécese unha nítida variación, non só da primeira para a segunda, como xa na **miniatura IV** [VaFdzSend], que se mostra moito máis simplificada; a VI [PGarBu] revela outra demora na súa execución, coa inserción de trevos no interior do arco, que só será repetida de modo máis discreto nas miniaturas XII, XIII, XVI. As semicircunferencias varían. É posible asociar esta construción a algúns arcos nas narrativas ilustradas que encontramos nun ms. hebreo da *Haggadah*, realizado probabelmente en Barcelona no segundo cuarto do séc. XIV [Londres, British Library, Ms. Add. 14761] (<https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=addms14761fs001r>) como nos ff. 28r, 34r, 54r, 55r, 56v, 57v, 58r.

Un exemplo claro de detalle pode ser xustamente presenciado na **miniatura XV**, no significativo movemento do manto do trobador. Igual coidado foi posto nos bancos en que se encontran sentados os trobadores: os últimos parecen máis rematados, con distintas capas de pintura, moito máis pormenorizados en cor e en trazado (**miniaturas VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI**), se os compararmos coas primeiras miniaturas. A **miniatura I** presenta o banco só cunha capa de

pintura azul, diríase sen traballo concluído; o da **miniatura II** non recibiu ningún trazo de pincel, encontrándose só delineado o contorno; a **miniatura III**, polo contrario, está feita con outro esmero, o azul avivado con liñas negras que sinalan as pregaduras do tecido. A **miniatura IV** ilustra moi ben o proceso de traballo do artista. Podemos imaxinar que, en primeiro lugar, colócase unha capa de tinta e que só tras este estrato se dedicou ao coidado técnico das marcas das pregaduras, utilizando outra cor para sinalalas ben; advertimos neste caso de pintura interrompida, que o azul e o negro foron traballados simultaneamente. As **miniaturas V e VI**, ao igual que a **II**, non recibiron no banco ningunha pintura. Son xustamente as últimas miniaturas as que mereceron maior demora na execución do banco en que se encontraba sentado o trovador, a diferenza das primeiras (Stirnemann [2004] 2016). Este aparente pormenor ten importancia, porque desmente a hipótese de que o miniaturista traballaba do principio ao final do códice, acompañando o texto, e dispoñendo cada vez de menos tempo para rematar o seu traballo. Se as súas interrupcións significan que o traballo terminou antes do proxectado, entón non tratou as miniaturas pola orde que hoxe ocupan no códice.

O vestiario das figuras representadas é relativamente idéntico de imaxe en imaxe. Tamén nestes casos, é evidente a variación do detalle, encontrándose algúns casos con trazos máis minuciosos que outros, acentuándose as tonalidades, as sombras e os relevos. Os músicos e os bailaríns están vestidos cunha especie de garnacha que é trazada de modo diferente á francesa. Se algunhas destas pezas de vestiario se aproximan ao que se encontra na *Bible Maciejowski* (Pierpont Morgan Library, New York, M 638, f. 17v e f. 29r) (<http://msma.free.fr/img-med/sources/maciejowski-integrale.pdf>) e tamén no *Bestiaire moralisé* de Guillaume le Clerc (París, BnF, fr. 14969, f. 25), é de notar a atención que é dada ao músico que toca a viola de arco. O seu vestiario é particularmente elaborado, cun notable plisado na **miniatura VI**, na abertura do ciclo dedicado a PGarBu, que se repite de modo máis simple, pero igualmente en tiras na **miniatura IX**, no principio das cantigas atribuídas a VaGil. Na **miniatura X**, JSrzCoe, esta característica repítese, a pesar de que o músico está con outro instrumento, a cítola. A mesma peza de vestiario, como plisada, repetírase na **miniatura XIV**, FGvzSea, tamén con cítola. Por tratarse dun dos instrumentos máis representados, non é sorprendente que o vestiario destes músicos se presente con particu-

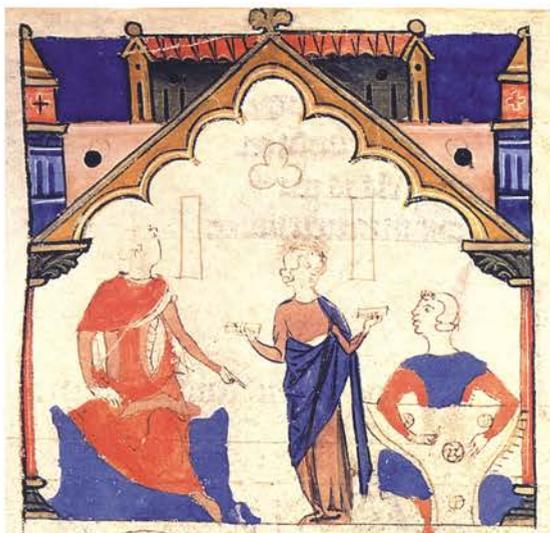
lar coidado en comparación con outros. Trátase dunha singularidade que non se encontra no vestiario, representado polos manuscritos afonsinos, pero que é visíbel no manuscrito xudaico peninsular, a *Haggadah de Barcelona* [Londres, British Library, Ms. Add. 14761] (<https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=addms14761fso01r>), datable a finais do século XIII, como no f. 61r (Stirnemann [2004] 2016: 77).

O que máis nos interpela na observación das miniaturas é a exposición da música a través dos instrumentos, que aínda que en dimensión menos enciclopédica do que se pode presenciar na obra de Afonso X, non deixa de certificar a interpretación das cantigas con certos instrumentos. A iconografía do *Cancioneiro da Ajuda* acompaña, en parte, a selección presente nos códices afonsinos, pero aprécianse as ausencias do laúde, como tamén as dos instrumentos de vento, que nunca son representados, talvez para dar máis énfase á voz e ao canto. Son relevantes estas faltas, cando se pensa na cantidade de instrumentos, que son repetidos nas miniaturas: varios casos expoñen salterios, guitarras, violas, arpas e címbalos, crótalos. Foron reproducidos seis tipos de instrumentos: catro variedades de corda (cítola, salterio, arpa e viola de arco) e dous de percusión (crótalos formados por ‘dúas pezas de madeira’, e o coñecido pandeiro circular con ferreñas).

Os instrumentos de corda parecen estar asociados a personaxes masculinas, mentres os de percusión atópanse en mans femininas, incluso cando estas non sempre tocan un instrumento, como no caso das miniaturas V e VIII (na miniatura X, o mozo, talvez un rapaz polo traxe curto, non toca ningún instrumento, e parece encontrarse en posición de espectador ou de cantante). A cítola aparece en oito viñetas, os crótalos encóntranse representadas en sete, mentres o salterio aparece catro veces e os demais instrumentos (viola de arco, arpa e pandeiro), só tres (Ferreira 2004: 187).

Ao examinar cada unha das miniaturas, notamos que case todas as personaxes visten unha especie de casaca e unha peza superposta cunha pequena abertura —*amigaut*— que permite pasar a cabeza. As aberturas debaixo dos brazos son amplas e, ás veces, entrevese un cinto. A abertura á esquerda é lacada e nunca pintada, o que nos deixa supoñer que estas tiras puidesen ser brancas. O manto é colocado de forma diversa. Unha única miniatura (II) evitou a triloxía figurativa, ofrecéndonos só dúas presenzas masculinas, unha á esquerda, o trovador, e outra á dereita, o intérprete, co instrumento musical.

Figura 26 | Miniatura. Ciclo atribuíble a Joan Soarez Somesso



Joan Soarez Somesso

Intérpretes de crótalos e de salterio de caixa afunilada con lados cóncavos

A I Miniatura (f. 4r / p. 85, A 14, *Quero-vus eu ora rogar* [JSrzSom]) móstranos o trobador, sentado sobre un banco á esquerda, forrado por un tecido azul. Neste caso, advírtese a xestualidade da perna cruzada, a perna dereita pousada sobre o xeonllo da esquerda e tamén a disposición do brazo esquerdo, estirado coa man, que exhibe o índice alongado cos outros dedos dobrados, que pode querer subliñar a marca de ritmo, ou de autoridade. A perna cruzada, nesta posición, que imos observar noutros casos, acentúa tamén un aceno de supremacia, unha calidade clara de personaxe poderosa. A esta posición pode asociarse a representación de Guiraut de Borneilh na abertura do ms. provenzal M (BnF fr. 12474, f. 1 r), que comparece como *Mestre*, que dá as súas leccións, tamén coa perna esquerda cruzada sobre a dereita e coa man dereita que mostra o índice apuntado. A figura central parece representar unha figura feminina, non só polo longo vestido que lle cobre os pés, senón tamén pola postura dos brazos dobrados en posición idéntica, erguidos para tocar un instrumento de percusión, os crótalos. A posición, a pesar de estática, admite, así a todo, a representación dunha bailarina polas características do instrumento e por unha decoración capilar, que aquí

se adiviña polo estado de conservación da miniatura. Unha tocadora de crótalos, a través da percusión rítmica, exhibe un discreto ondulamento corporal. O drapeado azul, como unha túnica, da figura feminina, mostra unha punta, que cae elegantemente polo ombro esquerdo.

En disposición, un pouco máis baixa —non se encontra á altura do trobador— está o instrumentista, tocador de saltério de caixa afuni-lada con lados cóncavos, sentado nun asento, configurado en posición máis baixa, deixando divisar un dos seus pés, e exhibindo un traxe en cores alternas ás da representación do poeta.

Figura 27 Miniatura II. Ciclo atribuíble a Roi Gomez de Briteiros ou a un autor anónimo



RoiGmzBrit? Anónimo?

Tocador de arpa

Nesta miniatura (f. 15r/p. 107, A 62, *Pois non ei de dona Ivira* [RoiGmz Bret, Anón.]), a proporción avantaxada do instrumento musical —arpa— é significativa en relación ao propio intérprete, como ocorre nas miniaturas VI, XII, XV. O trobador —ciclo reservado a Roi Gomez de Briteiros ou a un anónimo— encóntrase á esquerda, sentado enriba dunha banqueta co delineado do contorno e que, contra-riamente a outras, non chegou a ser coloreada. Debe subliñarse a xes-tualidade da representación do nobre poeta. Ademais da man dereita erguida, obsérvase o dedo índice en posición autoritaria, herdado da

oratoria e da retórica, xa sexa para o desempeño da súa dignidade, como para a orientación do ritmo, ou para a dirección musical da súa cantiga. Así mesmo, debe repararse igualmente na disposición das pernas. A esquerda, un pouco levantada, apunta para unha disposición distendida, que, como imos observar noutros casos, ilustra tamén a súa posición social. Prestixio como autor, e recoñecemento social como nobre. No seu vestiario, obsérvase á esquerda un conxunto de tiras, que caracteriza o seu vestido, e que será deseñado noutros casos.

Practicamente, á mesma altura, está o arpista, sentado tamén, e cun manto diferenciado polas cores e polo drapeado daquel que se observa no trobador.

Todas as outras miniaturas van conservar este dispositivo —trobador e instrumentista— pero van exhibir unha terceira personaxe que, normalmente, ocupa a posición central. Esta figura alude, varias veces, a unha representación feminina.

Figura 28 Miniatura III. Ciclo atribuíble a Airas Carpancho



Airas Carpancho

Intérpretes de crótalos e dun salterio trapezoidal

Na miniatura III (f. 16r / p. 109, A 64, *Quixera m' ir, tal consello prendín* [AiCarp]), o trobador está sentado nun banco forrado por un revestimento bastante elaborado co tecido marcado por pregaduras ata ao

chan, entre azul e negro, así como o seu manto drapeado, que insire outra tonalidade de azul, avivado de negro. O trovador, neste caso, encóntrase coas pernas e pés pousados, un oculto pola capa, así como os dous brazos apoiados sobre os xeonllos, sen os sinais explícitos de poder, que vemos noutros casos, amosándonos, aquí, unha actitude máis pasiva, como se asistise só á interpretación da cantiga. No centro, a figura evidencia máis claramente unha posición feminina, cun vestido, que lle cobre os pés, sendo posible recoñecer unha bailarina en movemento, pola inclinación do corpo, lixeiramente caído para a esquerda. Os brazos elevados, o dereito máis levantado que o esquerdo, tocan crótalos. Así mesmo, entrevese unha coroa que lle gornece a cabeza. Á dereita, o instrumentista, sentado, coas pernas dobradas, suxerindo unha posición oriental, cos pés cruzados polos nocellos e co pé esquerdo colocado sobre o dereito, toca un salterio trapezoidal. As pernas dobradas e os pés cruzados poden ser xustificadas, neste caso, por comodidade para a colocación apoiada do instrumento. Reparámos, de novo, no vestido do trovador á esquerda, atado polas tiras finas laterais, unha forma de trazado, como xa examináramos na miniatura I. Estas tiras laterais están tamén deseñadas, igualmente no lado esquerdo, na bailarina, tocadora de crótalos.

Figura 29 Miniatura IV. Ciclo atribuíble a Nuno Rodriguez de Candarei



Nuno Rodriguez de Candarei

Intérpretes de crótalos e dun salterio de lados cóncavos

Na miniatura IV (f. 17r/p. 111, A 68, *En gran coita vivo, sennor* [NuRdzCan, JGaya, Anón.]), observamos á esquerda o trovador sentado sobre un banco, cuxa decoración quedou sen rematar. O drapeado azul con varias pregaduras ata o chan só ocupa a parte inferior do asento. O trovador ten os dous pés pousados, pero o seu brazo dereito, a pesar de estar levemente apoiado, mostra o dedo índice erguido, cos outros dedos recollidos, apuntando para o alto e expresando o seu arbitrio. Á dereita, en posición máis baixa, está sentado o instrumentista sobre un pequeno banco, un *pouf*, e non directamente no chan, cos dous pés pousados, e de novo cruzados na coñecida posición oriental, tocando un salterio de lados cóncavos. A figura central, cos trazos do rostro máis austeros que a precedente, que exhibía un tenue sorriso, debe corresponder a unha representación feminina, se ollamos para a coroa que lle adorna a cabeza. O ilustrador móstranos a lonxitude do tecido, que lle cobre os pés, así como o manto trazado que deixa apreciar, unha vez máis, as tiras á esquerda, que tamén se ven representadas, no mesmo lado esquerdo, no traxe do trovador. A bailarina, como nas miniaturas I e III, toca crótalos, aquí, co brazo esquerdo máis levantado que o dereito.

Figura 30 Miniatura V. Ciclo atribuíble a Nuno Fernandez Torneol



Nuno Fernandez Torneol

Tocador de cítola. Unha intérprete vocal?

A diferenza das representacións precedentes, a **miniatura V** (f. 18r/p. 113, A 70, *Ir vus queredes, mia sennor* [NuFdzTor]), evidencia, ademais do trobador, que está sentado á esquerda, sobre un banco, só delineado, sen calquera decoración, o intérprete musical, bastante alto, ao centro, de pé, tocando unha cítola, dominando pola súa proporción e ofrecéndonos distinta perspectiva en todo o escenario. Á dereita, en dimensión ben menor, vemos unha presenza feminina, identificable pola coroa no cabelo, e polo longo traxe, que lle cobre os pés, pero sen ningún instrumento musical. Poderíamos admitir nesta situación só a representación do canto? De pé coa man dereita, discretamente erguido o dedo índice, sostén a capa pola man esquerda, onde se poden entrever tamén as tiras, á esquerda, como no traxe do trobador. A posición do trobador, aínda máis claramente que na **miniatura I**, ten a perna cruzada, a esquerda colocada no xeonllo da dereita, e apoia a man dereita sobre o nocello. Esta xestualidade indícanos a súa autoridade, resaltada pola man esquerda co dedo índice apuntado en dirección ao intérprete musical.

Figura 31 Miniatura VI. Ciclo atribuíble a Pero Garcia Buralgês



Pero Garcia Buralgês

Intérpretes de viola de arco e de pandeiro redondo con ferreñas exteriores

Na **miniatura VI**, varios elementos chaman a nosa atención (f. 21r/p. 119, A 82, *De quantos mui coitados son* [PGarBu]). En primeiro lugar, a arrogancia do trobador, sentado sobre o banco delineado, sen decoración. Non só o trazado do seu manto en azul drapeado, como o seu imponente chapeu coa inclusión dun <M> no seu interior, que podería designar o *Trovador–Magister*. Verdadeiramente, na composición actual do *Cancioneiro da Ajuda*, a pesar de fragmentario, é Pero Garcia Buralgês quen nos ofrece maior número de cantigas. Sería, por ese motivo, que foi o único autor representado cun chapeu cun <M>? Un *Mestre*?

Ademais do vestiario, podemos tamén fixarnos na posición das súas pernas. A dereita, elegantemente inclinada, e a esquerda pousada sobre o banco, confirman, unha vez máis, símbolos de poder social ou de competencia poética.

No centro, o intérprete de viola de arco, ao non ter o rostro xirado cara ao trobador (como nas **miniaturas I, III, IV**) destaca polo vestiario e a configuración de plisado, unha forma de saia en tiras, realzadas por dúas cores, e polo negro que ben as delinea. Este luxoso traxe ató-

pase tamén en músicos deste nobre instrumento na *Bible Maciejowski* (Pierpont Morgan Library, Nova York, M 638, f. 17r, f. 29r), como destacou Stirnemann ([2004] 2016). Esta forma de tecido pregado para o intérprete deste instrumento volve a observarse nas miniaturas IX, X, XIV e con menos claridade na XIII.

Á dereita, a rapaza mostra un vestido cun cinto de corda e cunha banda de tecido, que lle cae, graciosamente, do ombro dereito. A pesar da súa lonxitude, entrevese discretamente un dos seus pés e o seu cabelo non parece adornado por ningún adorno. É a primeira vez que a rapariga, en vez de tocar crótalos, tanxe outro instrumento de percusión, un pandeiro redondo con ferreñas exteriores.

Figura 32 Miniatura VII. Ciclo atribuíble a Joan Nunez Camanês

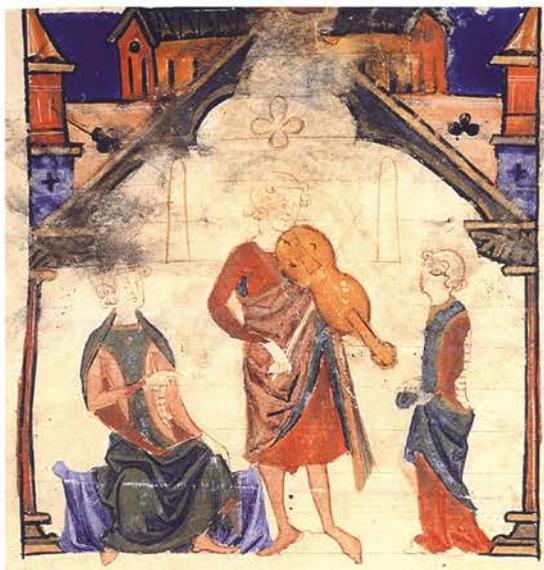


Joan Nunez Camanês
Intérpretes de cítola e de crótalos

Na **miniatura VII** (f. 29r / p. 135, A 111, *De vos sennor, querria eu saber* [JNzCam]), encontramos, de novo, en posición central o instrumentista de pé, tocando unha cítola, co rostro xirado cara ao trovador. Á esquerda, sentado sobre un banco ben cuberto por tecido verde escuro, está o trovador e, tal e como na **miniatura V**, en posición preponderante. Ademais dos drapeados, que exhibe o seu vestiario, nótase a posi-

ción máis marcada da perna esquerda cruzada, e colocada sobre o xeonllo da perna dereita, que está pousada no chan. Esta demostración de dominio é destacada pola orientación do dedo índice na man dereita, aínda que de modo menos marcado que en miniaturas precedentes (I, II, IV, V). Á dereita, a figura parece representar unha moza. Aínda que non se distinga ningún diadema, o vestiario que lle cobre os pés e o instrumento, que sostén nas dúas mans, cos brazos dobrados —os crótalos— apuntan para unha representación feminina.

Figura 33 Miniatura VIII. Ciclo atribuíble a Roi Queimado



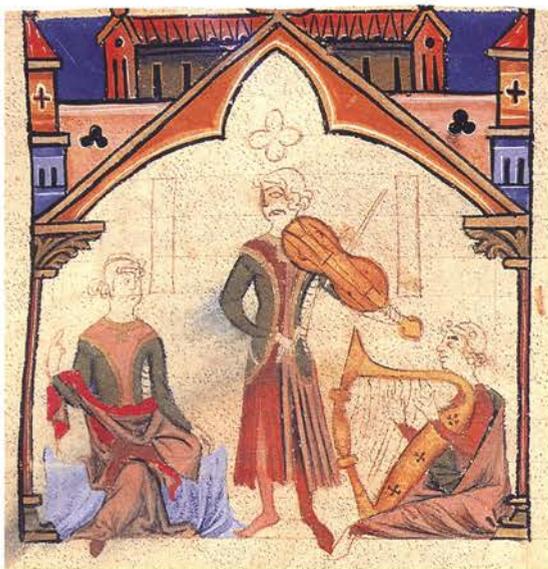
Roi Queimado

Tocador de viola de arco e intérprete vocal?

Na miniatura VIII (f. 33r/p. 143, A 129, *Nostro Sennor Deus, e porque neguei* [RoiQuei]), vemos o trobador, sentado no banco cuberto por un tecido pintado de azul con algunhas dobreces delineadas. Está coas dúas pernas apoiadas no chan, e o seu dominio está, neste caso, sinalado unicamente pola man dereita, e pola posición do dedo índice, contrariamente a outros casos onde a xestualidade da perna reforzaría a súa supremacía. O intérprete musical está no centro de pé, tocando unha viola de arco, tendo o rostro xirado para o instrumento e non para o trobador, mentres nas miniaturas V, VII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV

XVI, as caras están dirixidas cara ao poeta. Á dereita, a moza, tamén sen coroa deseñada na cabeza, sostén coa man esquerda o manto. Coa mirada dirixida ao trovador, encóntrase sen ningún instrumento como na **miniatura V**. Unha intérprete vocal? Ou unha xestualidade corporal de acompañamento, como parece suxerir a forma de suxeitar o manto, levantándoo, e a visión do trazado dos pés. O vestiario presenta tanto para o trovador, como para a moza, as tiras á esquerda como nas **miniaturas III, IV, V**.

Figura 34 Miniatura IX. Vasco Gil



Vasco Gil

Tocador de viola de arco e tocador de arpa

Nesta miniatura (f. 37r / p. 151, A 144, *Muit' aguisado ei de morrer* [VaGil]), o trovador está sentado sobre un banco decorado en azul claro. Ademais do vestiario exuberante, como o forro vermello da capa, advírtese a perna esquerda cruzada co pé apoiado no xeonllo dereito e, particularmente, o dedo índice da man dereita ben erguido. Esta xestualidade dominadora oriéntase cara aos dous músicos. No centro de pé co mesmo tipo de vestiario coas tiras ben subliñadas na parte inferior, un modelo de saia plisada, como na **miniatura VI**, está o músico que toca a viola de arco. Sentado no chan á dereita, probablemente coas pernas cruzadas,

outro intérprete toca arpa, o que significa que nesta miniatura, por primeira vez, temos intérpretes con dous instrumentos de corda.

Figura 35 Miniatura X. Ciclo atribuíble a Joan Soarez Coelho

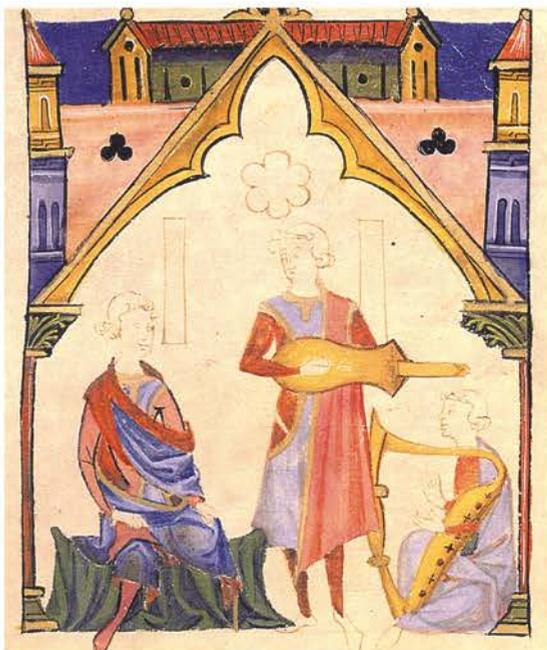


Joan Soarez Coelho
Tocador de cítola. Intérprete vocal?

Nesta miniatura X (f. 40v / p. 158, A 158, *En grave dia, sennor, que vos vi* [JSrzCoe]), o trobador está sentado sobre un banco ben ornamentado polas pregaduras do tecido que requintadamente o cobre. Pousadas as pernas no chan, e a man dereita posta no mesmo xeonllo, deixan sobresaír a man esquerda, que suxeita o belo manto, co dedo índice erguido e dirixido para os intérpretes. No centro, o intérprete de cítola, tamén en posición dominante, figura bastante alta en relación con outras representacións, mostra o mesmo tipo de saia con tiras, un pouco plisada, como se observa nas miniaturas VI, IX, X, XIV e, máis levemente, na XIII. Á dereita, en dimensión menor, está probabelmente un mozo de pé sen instrumento musical. O traxe máis curto, que mostra as pernas non cubertas por vestido longo, apunta probablemente a unha figura masculina, a pesar da man esquerda suxeitar o manto e a man dereita

estar levantada, como na **miniatura VIII**. Esta figura, sen instrumento, aproxímase a aquelas que observamos nas miniaturas V, VIII. Con todo, o feito de suxeitar o vestido, levantándoo, poderá apuntar para unha xestualidade coreográfica, unha forma de movemento, que acompañaría a interpretación.

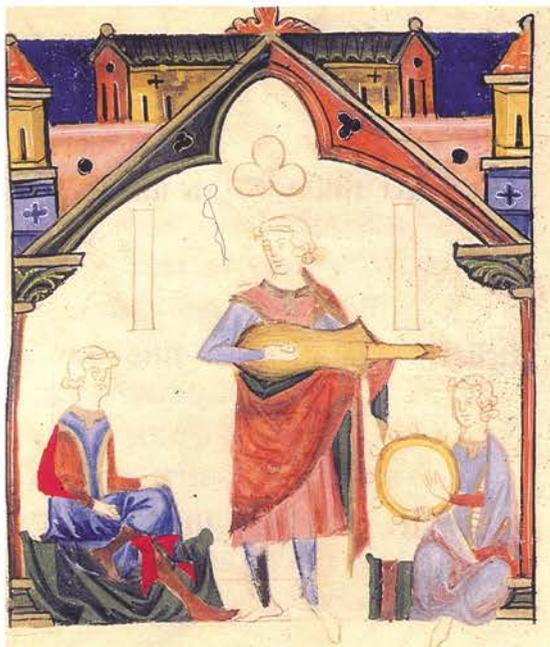
Figura 36 Miniatura XI. Ciclo atribuíble a Estevan Reimondo ou a un anónimo



Estevan Reimondo? Anónimo?
Intérpretes de cítola e de arpa

Na **miniatura XI** (f. 47r / p. 171, A 185, *Pois m' en tal coita ten Amor* [EstReim?, Anón.?]), o trovador encóntrase sentado, como en todos os demais casos, coa perna dereita pousada no chan e a esquerda, unha vez máis dobrada, e apoiada no xeonllo oposto. A diferenza doutras representacións, as mans, simplemente apoiadas sobre as coxas, non amosan os mesmos sinais de autoridade. Como na **miniatura IX**, advertimos dous instrumentos de corda. No centro, o intérprete de cítola cunha longa banda de tecido, que lle cae do ombro esquerdo, nunca representada nos casos precedentes. O tocador de arpa, sentado no chan, ten as pernas cruzadas, que lle sosteñen o instrumento.

Figura 37 Miniatura XII. Ciclo atribuíble a Roi Paez de Ribela

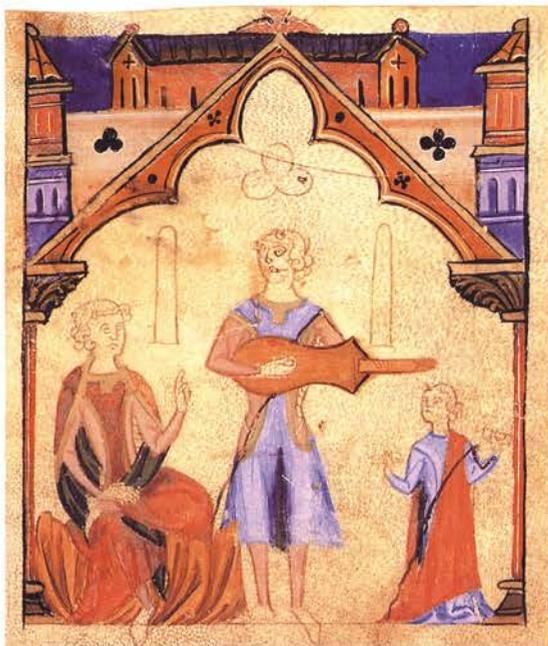


Roi Paez de Ribela

Intérpretes de cítola e pandeiro redondo con ferreñas exteriores

Na miniatura XII (f. 48r / p. 173, A 186, *Por Deus vos quero rogar, mia sennor* [RoiPaezRib]), o trovador está sentado no banco forrado por un tecido verde escuro, con pregaduras ben delineadas. As mans están pasivamente dispostas sobre as coxas, pero a perna esquerda, unha vez máis cruzada, deixa ver o vermello do forro da capa, e apoiada no xeonllo oposto, subliña por si mesma a manifestación de poder, que neste caso, non foi acompañada da xestualidade das mans. O músico, de pé, na posición central, co rostro xirado cara ao poeta, toca a cítola, suxeitando o manto que lle cae á esquerda. Á dereita, sentada, está unha figura, talvez feminina con tenue adorno na cabeza, que toca un pandeiro redondo con ferreñas exteriores. Na miniatura VI, a intérprete do pandeiro estaba de pé con outro traxe. Aquí, ademais das tiras á esquerda, está cuberta por un manto con dúas cores, que lle deixa entrever un dos pés. É destacable que é a única vez que o pandeiro aparece cunha intérprete en posición sentada nun *pouf* cos pés cruzados, que recordan os músicos das miniaturas I, III, IV, XI.

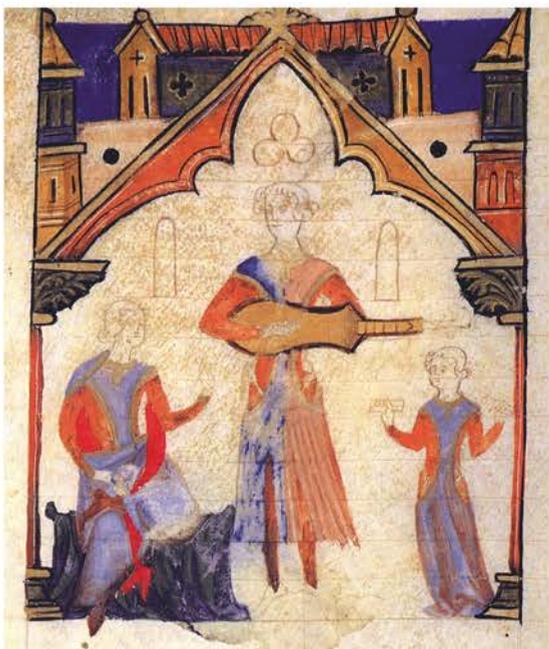
Figura 38 Miniatura XIII. Ciclo atribuído a Joan Lopez Ulhoa



Joan Lopez de Ulhoa
Intérprete de cítola e de crótalos

Na miniatura XIII (f. 51v / p. 180, A 199, *A mia sennor que me foi amostar* [JLpzUlh]), o trovador, ademais de sentado no banco cuberto por un tecido ben reproducido, aparece de forma notoria co manto, que deixa observar, como noutros casos, as tiras á esquerda, que se ven no traxe do intérprete musical central. E, de forma dominante, está a súa perna esquerda cruzada, e apoiada no xeonllo da dereita, coa man dereita que remarca a condición social. No centro, o tocador de cítola, con algúns trazos do plisado na saia, menos marcado que noutros casos (miniaturas VI, IX, X, XIV), ten o rostro xirado cara ao trovador. Á dereita, a moza, tocadora de crótalos, está de pé, cun traxe que lle cobre completamente os pés. A capa descéndelle do ombro esquerdo, ensanchándose amplamente na parte inferior.

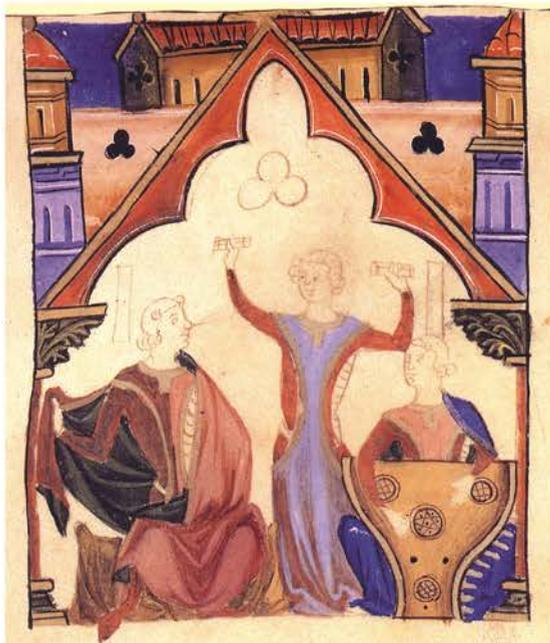
Figura 39 Miniatura XIV. Ciclo atribuído a Fernan Gonçalvez de Seabra



Fernan Gonçalvez de Seabra
Intérpretes de cítola e de crótalos

A miniatura XIV (f. 55v / p. 188, A 210, *Gran coita sofr' e vo[u] a negando* [FerGvzSeav]), de forma semellante á anterior, evidencia o trobador sentado sobre o banco, de novo coa perna esquerda apoiada no xeonllo da perna dereita. Neste caso, o sinal de autoridade, ademais da perna cruzada, é exposto tamén pola man esquerda co dedo índice erguido e dirixido cara aos seus intérpretes. O músico, tocador de cítola, ben delineada polo contorno negro, viste unha saia con tiras, que lle deixa entrever as pernas, máis perceptibles que nas miniaturas VI, IX, X, XIII. Á dereita, a moza toca crótalos e está vestida cun traxe longo que lle cobre os pés.

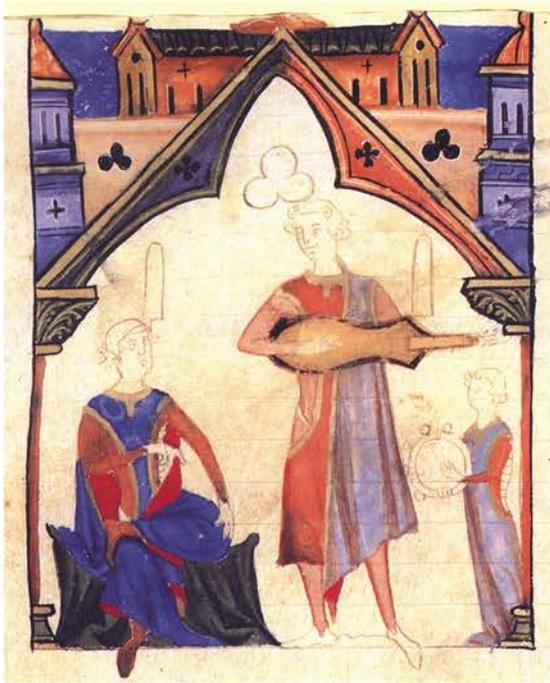
Figura 40 Miniatura XV. Ciclo atribuído a Pero Gomez Barroso



Pero Gomez Barroso
Intérpretes de crócalos e de salterio de lados cóncavos

Na miniatura XV (f. 59r / p. 195, A 222, *Quand' eu, mia sennor, convusco falei* [PGmzBarr]) chama a atención a posición do trovador que, coa súa man dereita abre o manto, mostrando a cor interior e as tiras á esquerda, que, de novo, se ven na figura feminina central. Aquí, a posición de autoridade non é marcada pola posición das pernas, senón pola xestualidade da abertura presuntuosa do manto coa man dereita. A bailarina ao centro, que toca crócalos, reproduce a posición que vimos nas miniaturas I, III, IV. Está vestida cun longo traxe, que lle cobre os pés, e coa marca do cinto, que algunhas veces foi representado (miniaturas VI, VII, IX, XI, XIII, XIV, XV, XVI). Pode advertirse que, aquí, a fisionomía do rostro encóntrase mellor delineada, que en miniaturas precedentes. Á dereita, encóntrase o intérprete de salterio de lados cóncavos, sentado cun manto que lle cobre o ombro esquerdo e cae cubrindo o resto do corpo.

Figura 41 Miniatura XVI. Ciclo atribuído a Afonso Lopez de Baian



Afonso Lopez de Baian

Intérpretes de cítola e de pandeiro redondo con ferreñas exteriores

A miniatura XVI (f. 60r / p. 197, A 224, *Sennor, que grav' oj' a mi é* [AfLpzBai]) representa o trobador sentado cun manto azul moi pronunciado e coas tiras á esquerda, que se repiten no traxe da moza intérprete. Unha vez máis, a simboloxía da autoridade é destacada pola posición da perna esquerda pousada no xeonllo da dereita e, desta vez, ademais da man esquerda apoiada no xeonllo esquerdo, o dedo índice da man dereita non está tan erguido como noutras miniaturas (I, II, IV, V, IX, X, XIII, XIV). A posición do dedo xirado cara abaixo aproxímase á representación das miniaturas VII, VIII). O músico, de pé no centro, co rostro xirado cara ao poeta, toca a cítola, exhibindo unha banda, que lle cae do ombro esquerdo, como na miniatura XI, aínda que de cor diferente. Á dereita, unha moza con traxe, que lle cobre os pés, tanxe un pandeiro redondo con ferreñas exteriores. As executoras deste instrumento (miniaturas VI, XII) teñen sempre a man esquerda aberta e apoiada no pandeiro.

Se a presenza dos instrumentos parece esencial na comprensión da ilustración desta poesía, que era interpretada mediante o canto, a construción dun escenario teatral, en xeral con tres personaxes, colócanos diante dun testemuño impar, que documenta a representación da poesía medieval. O *Cancioneiro da Ajuda* afástase así da tipoloxía retratista, paisaxística ou mesmo alegórico-interpretativa, que se pode observar noutros cancioneros, onde encontramos a representación do trovador no interior dunha capital inicial.

No plano figurativo (personaxes, vestiario), constatamos que figura sempre á esquerda un personaxe nobre, en posición sedente, identificable coa representación do trovador, que está acompañado, unha soa vez, por un único arpista (**miniatura II**), e en todas as outras por dúas figuras, instrumentistas ou espetadores, sendo, polo tanto, predominante a triloxía.

Nas **miniaturas IX e XI**, encontramos un par de músicos, que acompañarían a cantiga con dous instrumentos de cordas (arpa e viola de arco; arpa e cítola), xuntándose sempre á dereita cun arpista sentado no chan, mentres na **miniatura II**, atopábase nun banco idéntico ao do trovador. Nas **miniaturas V, VIII, X** vemos un intérprete musical e unha moza protagonista que talvez cante, non suxeitando nas mans ningún instrumento. Nesta disposición, está a moza intérprete, sen instrumento, nas **miniaturas V, VIII, X**. En posición central, intérprete de crócalos, en modo estático ou con algún movemento de corpo, cunha corografía de baile, apréciase en figuras femininas nas **miniaturas I, III, IV, XV**. Incluso con crócalos, pero á dereita do cadro, advírtense representacións femininas nas **miniaturas VII, XIII, XIV**.

En mans femininas está sempre representado o pandeiro con ferreñas. Este instrumento figura sempre á dereita da escena, coa personaxe de pé, como nas **miniaturas VI e XVI**, ou sentada nun banco, semellante ao do trovador, como na **miniatura XII**.

En catro casos, nas **miniaturas I, III, IV, XV**, preséntase o intérprete de salterio, que está acompañado por unha bailarina con crócalos. E en seis casos, nas **miniaturas VI, VII, XII, XIII, XIV, XVI** xorden asociados a viola de arco e o pandeiro, a cítola e o pandeiro, representando, así, un instrumentista de corda e unha executante de percusión.

Os únicos casos, en que sería posible entrever unha levisíma alusión ao canto, encóntranse nas **miniaturas IX e XIII**, en que os xogres parecen ter un curioso trazado na boca. Acompañando tamén o

estudo de M. Pedro Ferreira (2004), estas miniaturas buscan representar, real ou simbolicamente, a execución musical do repertorio trobadoresco, mostrándonos a presenza no escenario de figuras femininas con instrumentos de percusión —crótalos e pandeiros con ferreñas—. A *performance* corporal, que se expresaría por medio da danza, talvez fose menos compatible en cantigas de amor que nalgúns cantigas de amigo (como en *Ai ondas que eu vin veer* —B 1284/V 890—, *Eno sagrado, en Vigo* —B 1283/V 889—, *Mia irmana fremosa, treides comigo* —B 1280/V 886— de Martin Codax), pero conséntase que algunhas posicións corporais suxiren forma de danza. Esta interpretación non pode deixar de ser posta en evidencia cando examinamos as posicións do corpo das tocadoras de crótalos nas miniaturas III, IV, VII, XIII, XIV. Dalgún modo, a tocadora de pandeiro con ferreñas documenta tamén algún movemento corporal nas miniaturas VI, XVI.

Con todo, se esta función foi meramente decorativa, dando só unha imaxe global da práctica poético-musical cortesá, a relación entre as miniaturas, ademais da utilidade identificadora de autores, revela que o *Cancioneiro da Ajuda*, quizais máis que calquera outro cancionero románico, proba de modo irrefutable a posta en escena das cantigas entre autor; músicos; instrumentos; intérpretes, masculinos e femininos e expresións corporais.

A través da xestualidade, as miniaturas permiten unha análise interpretativa, tal e como nos cancioneros provenzais, de acordo coa posición e a mímica do nobre trobador. Nas miniaturas *ajudenses*, sempre sentado sobre un banco que, ás veces, se encontra forrado en azul escuro (I, III, VIII), azul claro (IX, X), verde (VII, XI, XII), laranxa (XIII), verde e azul (XIV, XVI), castaño (XV); azul incompleto (IV); branco, só delineado (V, VI). Atópase sempre representado á dereita das restantes figuras, vestido normalmente con capa coloreada: laranxa/vermello (I, IV, VII, XIII), acastañado (II), azul (III, V, VI), azul asociado a outras cores (XI, XIV, XVI), acastañado asociado a outras cores (IX, X, XV); verde (VIII), vermello (XII). Unha vez aparece o nobre cun chapeu (VI). A súa preeminencia social en relación cos demais personaxes é evidente. O vestixio da eliminación dos chapeus nas miniaturas VII [JNzCam], IX [VaGil], X [JSrzCoe], X^a [músico en JSrzCoe], XI [Anón.] e XVI [AfLpzBai] talvez indique non a incapacidade técnica da representación deste accesorio, senón unha dúbida no referente ao rendemento social daquel elemento (Ferreira 2004). Na miniatura X [JSrzCoe], exis-

ten indicios de esbozos de chapeus en dúas figuras. O chapeu, que contén un *M*, datable no período da confección do *Cancioneiro* (miniatura VI), respecta ese contorno e non o elimina.

As mans, as dúas, ou só unha, son colocadas nas coxas, o que non deixa de acentuar o estatuto social do trovador que presencia a posta en escena. A posición do dedo índice en *digitus argumentalis* acentúa a firmeza do seu poder social, en varias miniaturas: na I, o dedo da man esquerda, claramente deseñado apunta ao chan; na II, é o índice da man dereita que se eleva; na IV e na VII, é tamén o dedo da man dereita que, máis timidamente, se eleva; na V, na X, na XIII e na XIV, é clara a posición déctica coa man esquerda; na VIII, de novo a man dereita, en posición máis erguida; na IX, esta postura evidénciase aínda máis coa man dereita. As miniaturas III, VI, XI, XII e XIV son as únicas en que as mans figuran só pousadas, sen xestualidade. Se algunhas destas intencións de expresión aluden a unha simboloxía de autoridade, outras poden ter outras interpretacións, como a posición horizontal, ou a posición caída que se inclina para o chan, que poden suxerir outra interpretación deliberativa, ou mesmo de repudio. A posición da perna é tamén significativa. Perna cruzada, a perna esquerda sobre a dereita (V, VII, IX, XI, XII, XIII, XIV, XVI), a dereita sobre a esquerda (I, II) ou as dúas pousadas (III, IV, VIII, X, XV). Con todo, nin todas as miniaturas representan o trovador coa perna cruzada ou sen ningunha outra xestualidade. Terá algún sentido que a figura poderosa representada non teña as pernas cruzadas? Trátase dunha casualidade decorativa ou dun sentido pertinente en función dos autores? Nos ciclos atribuíbles a AiCarp (miniatura III), NuRdzCand (miniatura IV), RoiQuei (miniatura VIII), JSrzCoe (miniatura X), PGmzBarr (miniatura XV), non foron inseridas marcas na xestualidade dos membros inferiores. De feito, é tamén curioso destacar que a personaxe deseñada con chapeu presenta unha posición máis relaxada coa perna esquerda colocada sobre o banco, mentres a perna dereita se apoia no chan.

Ademais dos executores de instrumentos, o rapaz e as dúas raparigas (V, VIII, X) encóntranse representados de pé e deben corresponder aos cantantes, pero ningún deles posúe a boca deseñada en posición de canto. Cando os instrumentistas semellan ter a boca aberta, quizais non se limiten só ao acompañamento musical, podendo cantar tamén (V, VI). O mesmo acontece coas raparigas que tocan instrumentos de percusión como os pandeiros (VI, XII, XVI). A posición cos crótalos (I,

III, IV, VII, XIII, XIV) suxire, polo menos nalgúns casos, unha evidente alusión á danza (III, IV).

Para finalizar, chama tamén a atención o tamaño das figuras. Cando a figura feminina está representada no centro (I, III, IV, XV, XVI), é representada cunha envergadura normal. Cando está ao lado dereito (V, VI, VII, VIII, XIII, XIV), é ben menor. O mesmo acontece co rapaz na miniatura X. Cando a muller está á dereita, incluso de pé, é representada cunha dimensión inferior. Pode ser para marcar a perspectiva, como nos instrumentistas que, cando están á dereita, están sempre en posición sedente e, por tanto, máis baixa, diferenciando a posición do trobador e a do intérprete musical, sentado no chan, ou nun *pouf*¹²².

122 As reproducións das imaxes están dispoñibles en *Littera e PalMed*.

Notas biográficas dos trobadores¹²³

Afonso X

Afonso X, fillo de Fernando III e de dona Beatriz de Suabia, naceu en Toledo en 1221 e morreu en Sevilla en 1284. Accedeu ao trono castelán-leonés en 1252, tras pasar a infancia en terras burgalesas na casa de Garcia Fernandez de Villamaior e da súa muller dona Maior Arias —para quen se ten postulado orixe galega—, ademais de exercer como tenente de Ribadavia entre 1240 e 1249. O seu reinado foi sumamente complexo no ámbito político —crise económica ante as aspiracións imperiais do monarca, revolta nobiliaria, conflito sucesorio etc.—, mais destacou pola intensa actividade cultural do monarca e a súa corte, tanto no ámbito estritamente literario —no que sobresaie o cultivo das líricas profana e relixiosa galego-portuguesas—, como no xurídico, historiográfico ou científico.

Afonso Eanes do Coton

De orixe galega, posiblemente naceu en Santiago de Compostela (Souto Cabo 2012: 281-282), aínda que se coñecen poucos datos da súa biografía. Parece que frecuentou a corte castelá de Fernando III polas relacións intertextuais (directas e indirectas) que se reflicten nas súas composicións, e que puido participar no proceso da Reconquista. Destaca fundamentalmente polo seu repertorio satírico, mordaz e a miúdo obsceno.

Afonso Lopez de Baian

De orixe portuguesa, estivo activo entre 1246-1280. Pertenceu a unha ilustre familia da nobreza portuguesa que exerceu un papel destacado na formación do Reino de Portugal. Ocupou cargos importantes na

123 Para a súa elaboración, ademais dos estudos indicados explicitamente, utilízanse os datos fornecidos na sección de autores das bases de datos MedDB e *Littera*.

corte de Afonso III, e participou na Reconquista andaluza no bando da coroa de Castela.

Afonso Soarez Sarraça

Activo a mediados do século XIII, é de orixe galega e de condición social nobre. A súa nai foi Maria Afonso, filla ilexítima de Afonso IX de León. Aínda que a forma do seu apelido nos cancioneiros é «Sança», foi corrixido a Sarraça a proposta de Resende de Oliveira seguindo os *Livros de Linhagens* (Oliveira 1994: 312). Só se conserva a cantiga reproducida.

Airas [Fernandez] Carpancho

Airas Fernandez Carpancho viviu probablemente entre 1170 e 1240. Cabaleiro de pequena nobreza, pertenceu a unha liñaxe cuxos ascendentes se ligaban por lazos familiares ao primeiro arcebispo da Igrexa de Santiago de Compostela, Diego Xelmírez. A súa familia posuía casas en Santiago e unha casa-torre en Balcaide (actual municipio de Teo) (Vieira–Morán Cabanas–Souto Cabo 2015: 30).

Airas Nunez

Airas Nunez está documentado como clérigo relacionado coa corte de D. Sancho IV. A súa familiaridade co ambiente eclesiástico compostelán permite levantar a hipótese de que fose galego. Neste sentido Souto Cabo (2023) identifica cun clérigo lucense documentado entre 1250 e 1292. Os Cancioneiros transmiten da súa autoría seis cantigas de amor, tres de amigo, unha pastorela e catro cantigas de escarnio e maldicir.

Bernal de Bonaval

Ata épocas recentes, non se contaba con propostas biográficas concretas sobre este poeta, salvo a existencia de vínculos co barrio compostelán de Bonaval, topónimo referido nas súas cantigas. Polas alusións a el doutros trobadores, foi tradicionalmente vinculado á corte de Afonso X, monarca que tamén o menciona na cantiga *Pero da Ponte, paro-vos sinal*: «Vós non trobades come proençal, / mais come Bernaldo de Bonaval» (B 487/V 70). O tratamento «don» que lle dan varios poetas e outros elementos apoian a identificación deste *segrel* con «frater Bernardus, prior Bone Vallis», superior do convento de Bonaval en 1279. Sumariáase así a outros poetas composteláns de condición clerical (Souto Cabo 2012a: 278-280).

Don Denis

Don Denis, coroado rei de Portugal en 1279, naceu en Santaren (1261) e morreu en Lisboa (1325). Fillo de Afonso III de Portugal, era neto de Afonso X de León e Castela por parte da nai. Deu un grande impulso á cultura nacional, non só pola súa actividade como poeta, senón tamén polo establecemento do uso exclusivo do portugués nos documentos xudiciais e polas traducións de obras importantes ordenadas por el. En 1290, fundou a primeira universidade do país e unha das máis antigas do mundo (en Lisboa, despois transferida para Coimbra) (Vieira–Morán Cabanas–Souto Cabo 2015: 181).

Estevan Coelho

Estevan Coelho foi un trobador portugués que debeu nacer no último terzo do século XIII e estivo activo nas tres primeiras décadas do século XIV ao redor da corte dionisiaca. Nesta última, o seu pai Pero Eanes Coelho e o seu avó, o tamén trobador Joan Soarez Coelho, desempeñaron destacados cargos cortesáns. Casou con Maria Mendez, filla de Soeiro Mendez Petite, alcaide de Santaren. O matrimonio estivo relacionado con mosteiros como Grijó, Mancelos e Canedo. Estevan morreu nunha data anterior a 1336 (Pizarro 1999: I, 477-482).

Estevan da Guarda

Estevan da Guarda, natural da Guarda ou pertencente a unha familia con ese apelido, está documentado como escribán rexio en 1299 e foi figura importante na corte de Don Denis. A partir de 1325, data da morte dese monarca, a súa presenza tórnase máis esporádica na corte de D. Afonso IV, sendo, con todo, mencionado conselleiro do rei e o seu procurador en asuntos de política ibérica. Morre antes de abril de 1364. (Oliveira 1994: 330).

Fernan Garcia Esgaravunha

Fernan Garcia Esgaravunha, da importante liñaxe dos Sousas, fillo de D. Gonçalo Mendez de Eixo e irmán do conde D. Gonçalo Garcia, ambos tamén trobadores, foi partidario do conde de Boloña, futuro Afonso III (r. 1248-1279), de quen recibiu a tenencia da Maia. Casou con Urraca Abril de Lumiares, viúva de Joan Martins de Riba de Vizela. Documentado entre 1230 e 1251, debeu morrer entre 1251 e 1284, talvez antes de 1275 (Oliveira 1994: 340-341; Beltrán 1998: 30-31).

Fernan Rodriguez de Calheiros

Fernan Rodriguez de Calheiros, trobador portugués da liñaxe dos Calheiros (antropónimo que remite á freguesía do mesmo nome no municipio portugués de Ponte de Lima), sitúase no grupo dos poetas máis antigos nos *Cancioneiros*. Unha escritura labrada en Burgos, en 1195, evidencia que fixo parte do séquito de Gonçalo Eanes de Novoa, cabaileiro galego da corte de Afonso IX (rei da Galiza e de León), e irmán do trobador Osorio Eanes (Vieira–Morán Cabanas–Souto Cabo 2015: 58).

Fernan Paez de Tamalhancos

Trobador galego (orixinario da localidade de Tamallancos —Ourense—), de condición aristocrática e activo entre 1196-1242; polo tanto, estivo nas primeiras fases da lírica galego-portuguesa. Entre os seus antepasados encóntranse Elvira Perez de Trava e Gomez Nunez de Celanova, tataravós do poeta. O seu bisavó foi Fernando Eanes de Montoro, personaxe de gran relevo na corte de Afonso VII, pai de Paio Curvo de Toroño (marido de Toda Moniz, sobriña de Diego Xelmírez) e de Varela Fernandez, avó do trobador. Paio Moniz Varela, fillo do anterior e pai do poeta, chegou a exercer as funcións de mordomo e alférez con Afonso IX. Coñecémolo como Fernando Paez Varela ou de Capelo, denominación esta última que remonta a unha ferida na batalla das Navas de Tolosa (1212) (Souto Cabo 2012b).

Fernan Velho

Fernan Velho é identificado pola crítica con dúas propostas diferentes. A primeira partiu de Michaëlis de Vasconcelos, quen o considera orixinario de Portugal, e sería fillo ilexítimo de Gonçalo Perez Velho e de Sancha (ou Constança) Sanchez d'Arga, freira do mosteiro de Vuiturinho. Segundo esta hipótese estaría activo no último cuarto do século XIII e a comezos do século XIV. Porén, para Resende de Oliveira sería de orixe galega e vinculado á corte dos Trava. Sexa como for, estivo na corte de Afonso X entre 1260 e 1280, participando nos ataques contra a Balteira (Michaëlis de Vasconcelos 1904 [1990]: II, 434-438; Oliveira 1994: 475-476).

Fernando Esquio

Fernando Esquio pertence a unha familia da pequena nobreza da área de Ferrol; de feito, nas igrexas de S. Nicolau de Neda e na do antigo

mosteiro S. Martiño do Couto de Xuvia encontramos túmulos de membros da mesma, aínda que de períodos posteriores. Os fortes vínculos deste último cenobio cos Travas suxiren a existencia de relacións entre ambas as liñaxes, o que viría cadrar cunha noticia —que deberá ser confirmada— sobre o casamento dun Gonzalo Esquio cunha dama daquela estirpe (Toriello 1976; Oliveira 1994: 336). Estivo activo a finais do século XIII inicios do século XIV.

Gil Perez Conde

Gil Perez Conde foi un trobador portugués de orixe aristocrática. Tras o conflito polo trono portugués entre Sancho II e Afonso III, é posible, segundo algúns autores, que se dirixise para Castela, onde se documenta, en todo caso, vinculado ás cortes rexias castelás de Afonso X e do seu sucesor, Sancho IV, entre 1269 e 1286. Precisamente, no momento da expedición deste último a Baiona para entrevistarse co monarca francés Filipe IV, relacionaríase con outros poetas como Gomez Garcia, Joan Vasquez de Talaveira ou Rodrigo Eanes Redondo.

Gonçalo Eanes do Vinhal

Aínda que orixinario de terras portuguesas, o cuarto señor do Vinhal abandonou Portugal no contexto da guerra civil que supuxo a deposición de Sancho II, de quen o poeta era seguidor. A súa presenza en Castela pódese situar nos inicios da década dos 40 do s. XIII. Afonso X concedeu o señorío cordobés de Aguilar, de cuxo repoboamento se ocupou e polo cal foi beneficiado cunha capela na Catedral de Córdoba. Este monarca encomendou varias misións, como a de ser intermediario entre o rei e os nobres rebeldes en 1272. Ocupou un lugar destacado no reinado de Sancho IV, ao ser no inicio partidario deste nas loitas polo poder. Morreu en 1285 (Viñez Sánchez 2014).

Gonçalo Garcia

Gonçalo Garcia foi un trobador de orixe portuguesa, fillo de Garcia Mendez d'Eixo e irmán de Fernan Garcia Esgaravunha, tamén trobadores. Consecuentemente era membro da liñaxe dos Sousa. É posible que estivese durante o segundo cuartel do s. XIII fóra de Portugal, ben ao redor dos Trava, ben ao servizo do infante D. Pedro Sanchez en Cataluña, segundo os autores. Finalmente, converteuse nunha das figuras de máis relevancia na corte de Afonso III de Portugal. En 1250

foi nomeado alferez e en 1273 casou con Leonor Afonso, filla ilexítima do monarca, conseguindo o título de Conde. Ocupou as tenencias de Barroso, Neiva e Sousa, ademais de conformar un importante señorío ata a súa morte en 1284.

Joan Airas de Santiago

Joan Airas de Santiago, trobador activo nas últimas décadas do século XIII, distínguese polo significativo número de composicións (81) que del se conservan. As rúbricas atributivas que acompañan algunhas delas acrecentan ao seu nome coa indicación de «burgués de Santiago». Nalgunhas cantigas, refírese a viaxes a Castela —onde certamente frecuentou a corte de Afonso X—, a León e a Portugal (Vieira–Morán Cabanas–Souto Cabo 2015: 65).

Joan Baveca

Joan Baveca foi un xograr de probable orixe galega, vinculado ao servizo de don Rodrigo Gómez de Trava. A súa actividade poética sitúase no segundo terzo do s. XIII en relación coas cortes rexias castelás de Fernando III e Afonso X, e participaría, no séquito do aínda infante Afonso, nas campañas de Murcia (1242-1243) e Sevilla (1248). Nese contexto entraría en contacto con outros trobadores como Airas Perez Vuitoron, Gonçalo Eanes do Vinhal, Pedro Amigo de Sevilha ou Pero Garcia d'Ambroa (Vieira 1999: 143-144).

Joan Garcia de Guilhade

Nobre portugués, natural de Guilhade (conc. Barcelos), documentado por primeira vez en 1239 cando atesta unha doazón á Sé do Porto de Elvira Gonçalves de Toronho, viúva de Garcia Mendez de Eixo. O feito de aparecer, en 1258, xunto do conde Gonçalo Garcia de Sousa nas *Inquiriçõs*, asociado ao rexistro anterior, leva a pensar que estivo ao servizo da liñaxe dos Sousa. Polos asuntos tratados na súa obra poética, podemos situalo nas cortes castelás de Fernando III e Afonso X onde manterá relacións literarias con Joan Soarez Coelho, Lourenço, Pedro Amigo de Sevilha e Roi Queimado (Oliveira 1994: 364-365).

Joan Romeu de Lugo

Coñecemos a existencia de diversos rexistros documentais nos que xurde, en versión latina ou romance, a denominación de «Joan Romeu».

Notemos que tal antropónimo aparece en documentos producidos en Vilar de Donas (1238) e en Santiago de Compostela (1251), respectivamente, mais a ausencia de patronímico impide precisar se se trata da mesma persoa ou de dous individuos diferentes. Sexa como for, a rúbrica atributiva da única cantiga del conservada indícanos que se trata dun cabaleiro que moraba en Lugo, o que coincide co escenario lucense do texto poético: «Loavan un día, en Lugo, Elvira/Perez». Nese mesmo texto, é mencionado o trovador Lopo Lias, o que suxire algún tipo de proximidade entre os dous poetas (Souto Cabo 2012c).

Joan Servando

Joan Servando foi un xograr galego (natural de Ourense ou de terras lucenses). Tense identificado co «cantor» oficial da capela de San Servando de Pazos (Santa María de Barxeles, Muíños —Ourense—). A súa obra poética sitúase cronoloxicamente a mediados do século XIII ou no terceiro cuarto desa centuria. É posible que visitase a corte do monarca castelán Afonso X.

Joan Soarez Coelho

Joan Soarez Coelho, trovador portugués, está documentado entre 1235 e 1279. Como cabaleiro e vasalo do Infante D. Fernando de Serpa, acompañouno na súa traxectoria ata mediados de século: estivo en Roma, despois na corte do Infante D. Afonso de Molina, en Castela, e a partir de 1249 encóntrase presente na corte portuguesa de D. Afonso III. Debeu falecer pouco despois de 1279 (Oliveira 1994: pp. 370-371).

Joan Vasquez de Talaveira

A presenza dun topónimo castelán na súa denominación levou a pensar que fora natural da localidade de *Talaveira de la Reina* en Toledo. Por outro lado, sabemos que recibiu, en 1286, un pagamento por acompañar a Sancho IV na viaxe a Baiona, mais as relacións con trovadores afonsinos aconsellan situalo tamén no círculo curial de Afonso X. Recentemente a súa identidade histórica ten sido equiparada á de Joan Vasquez Sarraça (Oliveira 1994: 373-374 ; Hernández 2021: 145).

Joan Zorro

Xograr, probablemente portugués, desempeñou a súa actividade poética na corte do rei D. Denis (r. 1279-1325); non é imposible, porén, que

se tratase dun xograr galego que frecuentou a corte portuguesa. Da súa autoría, fóronnos transmitidas dez cantigas de amigo e unha de amor, máis próximas ao lirismo tradicional, mais contendo tamén elementos innovadores, como as «barcas novas» nas cales partirá —ou xa partiu— o amigo e a figura do rei como construtor de navíos (Vieira-Morán Cabanas-Souto Cabo 2015: 192).

Juíño Bolseiro

Trobador documentado como Juíño Airas Bolseiro, en 1240, na compra-venta dunha casa na rúa compostelá do Preguntoiro. O apelido pode estar relacionado á custodia das bolsas (*bursas*) onde se gardaban as doazóns monetarias feitas polos fieis á Catedral, o que leva a supor que fose un membro da Sé de Santiago. O seu cancionero inclúe unha cantiga de amor, dúas de amigo e dúas tençons (Vieira-Morán Cabanas-Souto Cabo 2015: 90).

Lopo Lias

Lopo Lias (ca. 1190-1260) foi cabaleiro e trovador galego. As súas cantigas evidencian un nexo con terras galegas das provincias de Ourense e Pontevedra, mais el figura tamén nunha compra-venta redactada en Santiago, en 1219, o que o aproxima ao ambiente social da capital galega. Pódese supor que frecuentou, antes de 1231, a corte dunha das infantas, Sancha ou Dulce, fillas de Afonso IX e de Teresa Sanchez, e que foi acollido na propia corte dese monarca (Souto Cabo 2012: 111-121).

Lourenço

Da biografía de Lourenço non hai datos concretos. Suponse que sería un xograr portugués, activo no segundo e terceiro cuarto do século XIII. Estivo ao servizo do trovador Joan Garcia de Guilhade, relacionándose aínda con outros varios trovadores, en Portugal, e tamén, posiblemente, na corte castelá de Afonso X (Oliveira 1994: 379-380).

Martin Codax

Xograr ou segrel, probablemente galego —talvez da rexión de Vigo—, activo a mediados ou no terceiro cuarto do século XIII. Das súas sete cantigas de amigo, seis son as únicas dese xénero que teñen pauta musical coñecida, conservada no *Pergamiño Vindel*, folla volante actualmente na Biblioteca Morgan, en Nova York (Ferreira 1993: 433-436).

Nuno Fernandez Torneol

Nuno Fernandez Torneol é un trobador do que apenas temos datos biográficos. Porén, a posición que ocupa nos Cancioneiros sitúa a súa actividade poética no primeiro e segundo terzo do século XIII. Segundo a documentación compostelá, os Torneol foron unha liñaxe vinculada a Santiago de Compostela e á súa contorna. Ademais, o poeta puido ter participado na conquista da cidade de Córdoba en 1236 xunto a un posible parente, Joan Fernandez Torneol, quen tiña propiedades na devandita cidade en 1244, o que podería situar tamén o poeta ao redor da corte poética de Rodrigo Gomez de Trava. En datas recentes foi documentado, no ano 1225, nunha escritura do mosteiro de S. Xoán de Poio relativa a unha propiedade en Tirán (conc. Moaña), o que permite supor que a súa liñaxe estivo relacionada coa área do Morrazo (Ron Fernández 2018, Vieira–Morán Cabanas–Souto Cabo 2015 :109-110).

Martin Moxa

Considerado aragonés durante algún tempo, a partir dunha suxestión de Michaëlis, mais sen calquera rexistro documental que así o probase, actualmente considérase que se trata, moi probablemente, do clérigo compostelán Martin Eanes Moxe, o que concorda co perfil do agrupamento clerical en que se integra a súa obra nos cancioneros. Trataríase do cóengo e arcediago, documentado en 1281, que viviu na rúa da Fonte da Raiña e que contou con propiedades en Lestrove (conc. Dodro). Sería, polo tanto, irmán de Pedro Eanes Moxe, racioneiro e cóengo compostelán, atestado entre 1269 e 1319, dato que pode dar un indicio sobre a cronoloxía do poeta (Souto Cabo 2012a).

Martin Soarez

Trátase dun trobador orixinario da localidade portuguesa de Riba de Lima para o cal se conta cun rexistro documental seguro de 1241 en que aparece cualificado como «trobador», o que poderá ser indicio de avaliación social positiva a respecto do exercicio dese oficio poético. Como noutros casos, na secuencia da guerra civil entre Sancho II e (o futuro) Afonso III, abandonou Portugal, xunto con Martin Garcia de Parada, de quen foi probablemente vasalo e logo formaríase parte da corte de Afonso X. De acordo co contido da súa produción poética, tomará aí contacto con Pero da Ponte, Afonso Eanes do Coton, Roi Gomez de Brieteiros ou Joan Soarez Coelho. Sabemos que antes de 1262, retornado a

Portugal, fixo unha importante doazón ao mosteiro de Alcobaça. Estes e outros datos históricos aconsellan situar a súa actividade entre ca. 1200 e ca. 1260 (Oliveira 1994: 386-388).

Nuno Perez Sandeu

Nuno Perez Sandeu foi un trobador portugués, do que apenas conservamos datos. A liñaxe dos Sandeu chegaría a Portugal da man dun cabaleiro asturiano en tempos do conde don Henrique e no século XIII algúns dos seus membros posuían propiedades en Aguiar de Pena (Trás-os-Montes). Ante as dificultades coas que chegou a súa produción non hai unanimidade á hora de situar cronoloxicamente a súa actividade poética. Algúns autores sitúano entre 1248-1284, outros no reinado de Don Denis e aínda hai quen o retrotrae a mediados do século XIII ou incluso algo antes.

Paio Soarez e Pero Velho de Taveirós

Os irmáns Paio Soarez e Pero Velho pertencían á liñaxe dos Taveirós e formaban parte do círculo de cabaleiros ligados á corte de Don Rodrigo Gomez de Trava (1201-1261); a terra de Taveirós, da cal recibiran a denominación, está actualmente integrada nos municipios da Estrada, Forcarei e Silleda (provincia de Pontevedra) (Vieira–Morán Cabanas–Souto Cabo 2015: 130).

Pedro Amigo de Sevilha

A pesar do topónimo apostado ao seu nome, non hai comprobación de que Pedro Amigo fose de Sevilla. A documentación existente identifícaa como clérigo da freguesía de Santo Tirso de Ambroa (entre 1238 e 1275), cóengo de Oviedo e «compañeiro» da igrexa de Salamanca (entre 1288 e 1302). A súa produción poética caracterízase pola variedade dos xéneros e a familiaridade cos recursos postos en circulación polas poéticas occitana e francesa (Vieira–Morán Cabanas–Souto Cabo 2015: 139; Marroni 1968: 210-224).

Pedro Eanes Solaz

Foi, moi probablemente, un trobador galego da aristocracia local que estivo activo a mediados do século XIII e cuxa obra aparece vinculada ao Cancioneiro aristocrático. A pesar das dificultades para trazar a súa biografía, parece que non sería un «Pedro Anes, jogral», documentado tras

a morte da súa muller Urraca en 1268, a pesar da correspondencia cronolóxica e de que algúns autores consideraron que tería a condición de xograr ou de segrel. Menéndez Pidal outorgáralle orixe galega ao relacionar a unha freira citada nas súas cantigas co mosteiro de Nogueira (Meis, Pontevedra); porén, podería tratarse dunha monxa natural de S. Pedro de Nogueira, antiga freguesía integrada actualmente na de Cabral (conc. Vigo) (Souto Cabo 2018a).

Pero da Ponte

A ausencia de patronímico na denominación do autor dificulta, unha vez máis, a posibilidade de identificármolo historicamente. De feito, moitas propostas feitas nese sentido parecen dúbidasas. Así López Ferreiro recoñecía como un Pedro Fernández de Pontevedra, comisionado en 1253 por Afonso X para levar unha investigación no bispado de Astorga asociado a un Pedro Nunez de Santiago. O mesmo pódese dicir dun «P. de Ponte» citado no *Llibre del Repartiment de València*, posto que iso suporía a participación previa do autor na conquista do territorio valenciano. A cantiga encomiástica dedicada a Jaime I, conquistador de Valencia, explícase polo casamento de Afonso X con Violante de Aragón, filla do anterior, en 1249. O autor caracterízase pola composición de poesía áulica, sobre todo prantos, o que permite supoñer que xa compoñía en 1235, ano en que morre Beatriz de Suabia, cantada polo poeta en cuestión, e aínda o facía en 1275. Alén da súa presenza asidua na corte de Castela de Afonso X, tamén será acollido, nunha fase inicial, por Lopo Diaz de Haro e por Telo Afonso de Meneses, aos cales dedicou respectivos prantos. O contido dalgunhas das súas cantigas e os posibles vínculos con Afonso Eanes do Coton e con Bernardo de Bonaval talvez suxiran algunha relación coa cidade de Santiago, o que podería apoiar a identificación del co «Petro Iohannis de Ponte Veteri» citado, en 1269, no testamento de Abril Perez, cóengo compostelán (Michäelis de Vasconcelos [1904] 1990, Oliveira 1994: 408-409; Beltrán 1991 e 1998; Ron Fernández 2005: 179-181; Souto Cabo 2012a: 293).

Pero de Ambroa

Non se debe confundir a figura do xograr Pero de Ambroa coa do trobador Pero Garcia de Ambroa (1203-1235), pois hai motivos para pensar que se trata de dúas personalidades históricas diferentes. Nese entendemento, todos os rexistros históricos en que aparece o nome de «Pedro

Garcia de Ambroa», en versión latina ou romance, deben ser atribuídos ao cabaleiro trovador e non ao poeta que interesa aos obxectivos desta publicación. Non contamos, así, con ningunha atestación documental sobre o poeta en foco, cuxa biografía debe ser reconstruída a partir das súas cantigas e das doutros trovadores que o mencionan. Nese sentido, cabe subliñar a súa relación literaria con poetas do círculo afonsí como Joan Baveca, coa Maria Balteira, con Pedro Amigo de Sevilha ou co mesmo Afonso X. A importante presenza patrimonial de Rodrigo Gomez de Trava na área de Ambroa induce a considerar que tamén frecuentou a corte deste magnate (Alvar 1986; Oliveira 1994: 410-411; Souto Cabo 2006; Souto Cabo 2020: 355, n. 145).

Pero Garcia Burgalês

Non se coñece documentación segura para a biografía de Pero Garcia Burgalês. O seu apelido leva a supor que sería natural de Burgos. Pola participación no ciclo de escarnios dirixidos a Maria Balteira e polas relacións poéticas identificables nas súas cantigas, é posible situar a súa actividade poética na corte de Afonso X (r. 1252-1284). O seu repertorio é numeroso (53 composicións) e variado (con preferencia pola cantiga de amor) (Oliveira 1994: 414-415; Marcenaro 2012: 3-23).

Pero Meogo

A pesar do gran valor literario da súa obra, a biografía deste autor permanece na penumbra da historia. Entre os varios individuos que comparten o nome do xograr, foi proposta a súa identificación co «Petrus Moogus» documentado en 1260-1261 como clérigo-presbítero da igrexa de S. Simón de Ons-Cacheiras (conc. Teo). A bagaxe cultural que exhibe nas súas cantigas, así como a presenza nos rexistros documentais en que comparece do clérigo-trovador Sancho Sanchez e doutro xograr de nome Martin apoian a identificación indicada (Souto Cabo 2018a: 88-89).

Pero Viviaez

Pero Viviaez foi probablemente un trovador de orixe galega, aínda que a súa identificación resulta difícil de determinar entre dous homónimos rexistrados na documentación. Pero Viviaez de Queirugás, pertencente á pequena nobreza local, viviría nas proximidades de Verín e estaría activo no terceiro cuarto ou na segunda metade do século XIII.

Un segundo Pero Vivíaz figura confirmando o foral de Caldelas, polo que formaría parte dos burgueses do Bono Burgo de Caldelas. En todo caso, a vinculación do trovador cos topónimos Lobatón ou San Simón de Vale de Prados crea dúbidas sobre ambas as identificacións e abre a posibilidade dunha hipotética relación coa liñaxe castelá dos Lara (Monteagudo 2008).

Rodrigo Eanes de Vasconcelos

Cabaleiro portugués, documentado entre 1258 e 1288, foi fillo de Joan Perez de Vasconcelos e de Maria Soarez Coelha, unha irmá de Joan Soarez Coelho. Casou con Mecia Rodriguez de Penela con quen tivo dez fillos, algúns dos cales ocuparon cargos importantes na corte de Don Denis. Pertenceu a unha liñaxe con solar en Santa Maria dos Ferreiros (conc. Amares). Nótese que o pai foi satirizado por parte de Afonso Mendez de Besteiros pola deserción na reconquista andaluza en tempos de Afonso X (Michaëlis de Vasconcelos [1904] 1990: II, 562, n. 2; Pizarro 1999: II, 832; Oliveira 1994: 428-429).

Roi Martins do Casal

Foi membro dunha liñaxe relacionada co mosteiro de S. Simão da Junqueira (conc. Vila do Conde), en cuxo fondo documental aparecen mencionados membros da mesma. En canto ao trovador, atestado entre os anos de 1288 e 1296, tivo relación co mosteiro da Tarouquela e, en particular, con Aldonça Martins de Resende, abadesa do mesmo, con quen tivo dúas fillas. Integrouse na corte de D. Denis, e permaneceu na cidade de Santaren, xunto con outros membros da mesma a finais dos oitenta e na década seguinte. Morreu no mosteiro de Tarouquela en 1312. A partir das referencias á cidade de Granada nas súas cantigas de amigo, podemos concluír que participou nas campañas bélicas de Afonso X contra os árabes acontecidas na década de 1260-1270 (Oliveira, 1994: 433-434).

Vidal, judeu de Elvas

Pola localización das súas cantigas en B e V debeu estar poeticamente activo na primeira metade do século XIV. Pódese supor que Vidal, o trovador xudeu de Elvas, fora un médico, profesión exercida por parte significativa da poboación xudía, como o atesta un físico do mesmo nome documentado no século XV (Vieira 2017: 1075).

Índice onomástico

- Afonso de Molina, infante 46, 243
- Afonso Eanes do
Coton, trobador 58, 148-149,
237, 245, 247, 298
- Afonso I, rei de Aragón 4-6, 10, 15
- Afonso I (Henriques),
rei de Portugal 10-11
- Afonso II, rei de Asturias 8
- Afonso II, rei de Portugal 49
- Afonso III, rei de Portugal 37, 46,
49, 161, 238-239, 241, 245
- Afonso IX, rei de Galiza e León 16,
18, 34, 37, 49, 52, 62, 238, 240, 244
- Afonso IX, rei de Castela 34
- Afonso Lopez de Baian,
trobador 59-60, 229, 237, 300
- Afonso Soarez Sarraça,
trobador 44-45, 238
- Afonso Telez (I) de Meneses 37
- Afonso VI, rei de Galiza,
León e Castela 3-5, 10-11
- Afonso VII, rei de Galiza,
León e Castela XVI, 4-6, 13, 15,
17, 22, 240, 242
- Afonso VIII, rei de Castela 37
- Afonso X, rei de León e
Castela 32-33, 129, 147, 212, 237
- Afonso XI, rei de Castela 108
- Airas [Fernandez] Carpancho,
trobador 39-40, 67-68, 215
- Airas Nunez, trobador 86-87,
167-168, 176, 238
- Alfonso II, rei de Portugal 49
- Alvar Perez de Castro, nobre 19
- Andres Fernandez de Castro
(esposo de Maria Rodriguez
Giron) 52
- Anguin, rei de Irlanda 195
- Armengol VIII, conde 37
- Artur, rei 196
- Beatriz de Suabia, raíña de León
e Castela 19-20, 23, 31, 237, 247
- Berenguela, raíña de Castela (nai de
Fernando III) 19, 22, 34
- Berenguela, infanta (filla de
Afonso X e Violante de
Aragón) 27
- Berenguela de Barcelona,
raíña de Galiza, León
e Castela XVI, 15-18
- Bermudo Perez de Trava
(ou Trastámara), 10
- Bernal de Bonaval, trobador 238
- Bernart de Ventadorn,
trobador occitano 43
- Blanca de Francia, raíña 27
- Branca de Castela, raíña 22
- Brancafrol 189-190
- Constança Martins de Orcellón
(ou de Rodeiro), 39-40, 41

- Constança Sanchez (filla de Maria Paez Ribeiro e Sancho I) 41
- Constanza, infanta = Constanza, raíña de Francia 33
- Constanza de Borgoña, raíña 3, 10
- Diego Aloitiz, nobre 7
- Diego Xelmírez, arcebispo 5-6, 8, 12, 238, 240
- Don Denis, rei de Portugal e trovador 46, 50, 88-90, 153-154, 161, 165-166, 175-176, 182-183, 185-186, 239, 243, 246, 249
- Don Josep, trovador 106
- Dona, xudía de Elvas 105-106, 293
- Dordia Gil de Soverosa, nobre 49-51, 60
- Dulce de Barcelona, raíña 34
- Dulce de León, infanta 34-35, 244
- Dulce de Provenza, nobre 15
- Eduardo I, rei de Inglaterra 22
- Elis o Baço, duque de Sansoña (ou de Saxonia) 196-198
- Elvira (filla de Urraca e Pedro Gonzalez de Lara) 4
- Elvira Eanes de Maia, nobre 159-161
- Elvira Eanes de Sousa, nobre 46
- Elvira Perez (filla de Elvira Padroa) 34-35, 62, 240, 243
- Elvira Perez de Trava, nobre 62, 240
- Elvira Rodriguez, monxa 62
- Elvira Rodriguez Giron (nai de Dona Maior Afonso) 37
- Estevan Coelho, trovador 119-120, 239
- Estevan da Guarda, trovador 106, 136-137, 239
- Estevan Fernandez de Castro, nobre 52
- Federico I Barbarroxa, emperador do Sacro Imperio Romano-Xermánico 19
- Felipe, duque de Suabia 19
- Fernan Garcia Esgaravunha, trovador 80-81, 115, 239, 241, 289
- Fernan Goterrez de Castro, pertegueiro da Terra de Santiago e alferez de Afonso I 52
- Fernan Paez de Tamalhancos (= Capelo), trovador 44-45, 61-62, 240
- Fernan Perez Ponce de León (marido de dona Urraca Goterrez) 46
- Fernan Rodriguez de Calheiros, trovador 135-136, 171-172, 240
- Fernan Velho, trovador 135, 144-145, 240
- Fernando, conde 6
- Fernando, príncipe (fillo de Afonso IX de León e de Tareixa Sanchez) 34
- Fernando Airas Batissela, nobre 44
- Fernando de la Cerda (fillo de Afonso X e Violante de Aragón) 27, 32
- Fernando de Serpa, infante 46, 243
- Fernando Esquio, trovador 127-128, 240, 298
- Fernando II, rei de León 15-16, 18
- Fernando III, rei de Castela e León 19, 21-24, 27, 34, 37, 237, 242

- Fernando Oarez de Boveda,
nobre 39
- Fernando Perez (fillo de Urraca
e Pedro Gonzalez de Lara) 4
- Fernando Perez de Trava,
nobre 10-11
- Fiz, porteiro 158
- Flores 189-190
- Froila Diaz, nobre 7
- Garcia Fernandez de Villamayor
(mordomo da raíña
Berenguela de Castela) 19
- Gil (fillo de Maria Paez Ribeiro e
Sancho I) 41
- Gil Martins (pai de Guiomar Gil
de Riba de Vizela) 49
- Gil Perez Conde, trobador 75-77, 241
- Gil Vasquez de Soverosa, nobre 49
- Gomez Gonzalez de Trava (esposo
de Miracle de Urgell) 37
- Gomez Lourenço de Alvarenga,
nobre 41
- Gomez Nunez de Celanova,
nobre 62, 240
- Gonçalo (fillo de Maria Paez
Ribeiro e Joan Fernandez
de Lima, «o Boo») 41
- Gonçalo Eanes do Vinhal,
trobador 23-25, 241-242
- Gonçalo Garcia, trobador 157-158,
239, 241-242
- Gonçalo Mendez de Sousa,
conde 161
- Gonzalo Afonso, nobre 7
- Gonzalo Aloitiz, nobre 7
- Goterre Soares, «Mocho»
(pai de Urraca Goterrez) 46
- Gregorio IX, papa 22
- Gueda, «o Velho» 159-161
- Guiomar Gil de Riba de Vizela,
nobre 49-51, 60
- Guiomar Mendez de Sousa (filla do
Conde Meendo) 50, 160
- Henrique, infante
(fillo de Fernando III
e Beatriz de Suabia) 23
- Henrique de Borgoña (esposo
de Tareixa de Portugal) 10
- Henrique III, rei de Inglaterra 22
- Hugo (autor HC) 6
- Ines de Aquitania (esposa
de Afonso VI de León e
Castela) 10
- Ines Fernandez (esposa de don
Martin Gil de Soverosa) 52
- Infantes de la Cerda 27, 32
- Iñigo Lopez de Mendoza,
señor de Llodio 52
- Irene (filla do emperador
de Bizancio Isaac II) 19
- Isaac II, emperador
de Bizancio 19
- Iseo de Cornualha, raíña 197
- Jean de Nesle, nobre 22
- Joan (Nunez) Bezerra 158
- Joan Airas de Santiago,
trobador 55-56, 86, 125-126,
163-164, 173-174, 242
- Joan Baveca, trobador 92-93,
140-141, 242, 248
- Joan Fernandez (fillo de Tareixa
Lopez e o trobador Fernan
Paez de Tamalhancos) 44
- Joan Garcia de Guilhade,
trobador 49-51, 60, 149-150,
178-179, 189-190, 242, 244

- Joan Lobeira, trobador 77
- Joan Lopez de Ulhoa,
trobador 44, 226
- Joan Mendez de Briteiros,
trobador 108
- Joan Perez de Maia, nobre 160
- Joan Perez Marinho
(fillo de Tareixa Lopez
e Pedro Eanes Marinho) 44
- Joan Romeu de Lugo,
trobador 34-35, 242-243
- Joan Servando, trobador 68-69, 243
- Joan Soarez Coelho,
trobador 46-47, 81-83, 120,
132, 176, 223, 239, 242-243, 245,
249, 287
- Joan Vasquez de Talaveira,
trobador 96-97, 241, 243
- Joan Zorro, trobador 88, 131-132,
184, 243-244
- Juião Bolseiro, trobador 82-83, 120,
187-188, 244
- Lanzarote 199-200
- Leodegán de Carmelida,
rei e pai de Xenebra 195
- Leonor de Castela,
raíña de Inglaterra 22
- Lope Diaz, nobre 19
- Lopo, xograr 126-127
- Lopo Lias, trobador 34-35, 243-244
- Lopo Rodriguez de Ulloa,
nobre 44
- Lourenço,
trobador 132-133, 242, 244
- Lourenço Viegas, nobre 41
- Luís VII, rei de Francia 15
- Luís VIII, rei de Francia 22
- Lupa Perez de Trava, nobre 62
- Maio Afonso de Meneses,
nobre 37-38, 41, 159
- Maio Garcia, soldadeira 140-141
- Maio Perez, nobre 41
- Maio Perez Marinho
(filla de Tareixa Lopez e Pero
Eanes Marinho) 44
- Marcabru,
trobador occitano 15, 86, 90
- Marco de Cornualles, rei 195
- Maria de Molina, raíña 46
- Maria de Ponthieu (Marie),
condesa 22
- Maria Eanes da Maia, nobre 49-50
- Maria Eanes de Riba de Vizela,
nobre 46
- Maria Fernandez, nobre 44
- Maria Gonzalez de Giron,
nobre 49
- Maria Lourenza, monxa 62
- Maria Paez Ribeiro (ou da Ribeira),
nobre 41
- Maria Perez (a Balteira),
soldadeira 71-72, 96-98,
144-145, 240, 248
- Maria Rodriguez, «Codorniz»
(ou de Lima, filla de Roi
Fernandez de Lima I) 158
- Maria Rodriguez (filla do conde
Rodrigo «o Veloso») 161
- Maria Rodriguez Giron, nobre 52
- Martin Afonso, nobre 49
- Martin Codax, trobador 128-129,
188, 231, 244
- Martin Fernandez de Orcellón,
nobre 39
- Martin Gil de Riba de Vizela,
nobre 46, 50, 52

- Martin Gil de Soverosa,
nobre 52
- Martin Lopez Gato, nobre 50
- Martin Martins Marinho
(esposo de Maria Rodriguez
«Codorniz» ou de Lima) 158
- Martin Moxa, trobador 245
- Martin Siro, nobre 161
- Martin Soarez, trobador 137-138,
159-160, 245
- Men Pires de Longos, nobre 161
- Men Rodriguez de Briteiros,
nobre 161
- Mencia (filla de Lope Diaz) 19
- Mendo Gonçalvez, conde 160-161
- Milia Fernandez de Castro,
nobre 46
- Milia Iñiguez de Mendoza,
nobre 52
- Miracle de Urgell (filla do conde
Armengol VIII e nai de
Rodrigo Gomez de Trava) 37
- Mor Martins de Riba de Vizela,
abadesa 50
- Munio Afonso (autor HC) 6
- Munio Fernandez de Rodeiro
(esposo de Constança
Martins) 39, 41
- Nuno Fernandez Torneol,
trobador 88, 180, 218, 245
- Nuno Perez Sandeu,
trobador 124, 246
- Osorio Eanes, trobador 39, 240
- Oton IV, emperador
do Sacro Imperio
Romano-Xermánico 19
- Paio Gomez Charinho,
trobador 121
- Paio Moniz de Rodeiro
(tío de Munio Fernandez
de Rodeiro) 40-41
- Paio Soarez de Taveirós,
trobador 38, 40-42, 133, 135
- Pedro, conde de Barcelos 52, 106,
161
- Pedro (posible autor HC) 6
- Pedro Agudo (personaxe en cantiga
de escarnio) 139-140
- Pedro Amigo de Sevilha,
trobador 85, 101, 122, 165, 242,
246, 248
- Pedro Boo (personaxe en cantiga de
escarnio) 141-142
- Pedro Eanes Moxe,
irmán de Martin Moxa 245
- Pedro Eanes Solaz, trobador 74,
111, 152, 155, 246, 295
- Pedro Froilaz, conde de Trava 18
- Pedro Gonzalez de Lara, conde 4
- Pedro Marinho (I) (esposo de
Tareixa Lopez de Ulhoa) 44
- Pedro Ponce de León (fillo de dona
Urraca Goterrez e Fernan
Perez Ponce de León) 46
- Pedro Sanchez,
infante de Portugal 241
- Peles, rei 199-200
- Pero da Ponte, trobador 20-21,
27, 30-31, 71, 139-140, 156, 238,
245, 247
- Pero de Ambroa, trobador 247
- Pero Garcia Burgalês, trobador 23,
25, 77, 142, 191, 219, 248
- Pero Garcia de Ambroa,
trobador 97-98, 247
- Pero Goterrez, trobador 77

- Pero Martins Marinho
(segundo marido de Tareixa Lopez de Ulhoa) 158
- Pero Meogo,
trovador 108, 123, 131, 177,
183, 248
- Pero Rodriguez Grougelete
(personaxe en cantiga de escarnio) 137-138
- Pero Velho de Taveirós,
trovador 37, 246
- Pero Vivieaz, trovador 70, 248-249
- Poncio de Cabrera, nobre 15
- Poncio de Minerva, nobre 15
- Raimundo de Borgoña,
conde de Galiza 4, 10, 18
- Ramón Berenguer III,
conde de Barcelona 15
- Rodrigo (fillo de Maria Paez Ribeiro e Sancho I) 41
- Rodrigo «o Veloso»
(pai de Maria Rodriguez) 161
- Rodrigo Eanes de Vasconcelos,
trovador 77, 249
- Rodrigo Gomez de Trava
(ou Trastámara) 34, 37, 159,
242, 245-246, 248
- Rodrigo Sanchez, nobre 158
- Rodrigo Ximenez de Rada
(historiador) 23
- Roi Fernandez de Lima I,
«o Codorniz» 158
- Roi Gomez de Briteiros,
trovador 159-161, 214, 245
- Roi Martins do Casal, trovador 249
- Sancha, infanta = Sancha,
raíña de Navarra 15
- Sancha (filla de Urraca de León e Raimundo de Borgoña) 4,
15, 17
- Sancha de León (filla de Afonso IX e de Tareixa Sanchez) 34
- Sancha Fernandez (filla de Milia Iñiguez de Mendoza e Fernan Goterrez de Castro) 52-54
- Sancha Fernandez de Castro 52
- Sancha Goterrez
(esposa de Sueiro Telez) 46
- Sancha Suarez (abadesa de San Cristovo de Dormeá) 62
- Sancho, infante = Sancho III,
rei de Castela 15
- Sancho, infante = Sancho IV,
rei de León e Castela 27
- Sancho (fillo de Afonso VI) 4
- Sancho I
(rei de Portugal) 34, 41, 158
- Sancho II
(rei de Portugal) 49, 241, 245
- Sancho IV (rei de León e Castela) 28, 174, 238, 241, 243
- Sancho VI,
rei de Navarra 15
- Simon de Danmartin
(pai de Xoana de Ponthieu) 22
- Sueiro Telez
(pai de Goterre Soares) 46
- Tareixa (filla de Maria Paez Ribeiro e Sancho I) 41
- Tareixa Bermudez de Trava
(esposa de Fernando Airas Batissela) 44
- Tareixa de Portugal,
raíña XVI, 3, 10-14

- Tareixa Eanes (filla de Maria Paez Ribeiro e Joan Fernandez de Lima, «o Boo») 41
- Tareixa Gil (irmá de Dordia Gil de Soverosa) 49
- Tareixa Lopez de Ulhoa (irmá de Joan Lopez de Ulhoa) 44-45, 158
- Tareixa Sanchez (filla de Sancho I de Portugal e de Dulce de Barcelona) 34
- Telo Goterrez (fillo de Goterre Soarez e dona Elvira Eanes de Sousa) 46
- Tristan 195-198, 201
- Urraca de León,**
raíña XVI, 3, 12, 18, 20
- Urraca Goterrez «Mocha» (filla de Goterre Soarez Mocho) 46, 48
- Urraca Henriquez (filla de Henrique de Borgoña e Tareixa de Portugal) 10
- Urraca Nunez de Bragança (nai de Maria Paez Ribeira) 41
- Vasco Fernandez (fillo de Tareixa Lopez e o trobador Fernan Paez de Tamalhancos) 44
- Vasco Gil, trobador 77, 222
- Vasco Lopez (fillo de Tareixa Lopez e o trobador Fernan Paez de Tamalhancos) 44
- Vidal, Judeu d'Elvas 105-108, 249, 293
- Violante de Aragón, raíña XVI-XVII, 20, 27-29, 32, 247
- Violante de Hungría, raíña 27
- Xaime,** infante (fillo de Afonso X e Violante de Aragón) 27
- Xaime I, rei de Aragón 27, 30-31
- Xenebra, raíña XVII, 195, 199-200
- Ximena Moniz (nai de Tareixa de Portugal) 10
- Xira (pai de Martin Siro) 161
- Xiraldo (autor HC) 6
- Xoana (Jeanne) de Ponthieu 22-26
- Zaida (esposa de Afonso VI) 4

Apéndice I

Carjas e *muachahas* andalusís

Desde a perspectiva da poesía árabe, o termo que aquí simplificamos por *carja*¹²⁴ é un tecnicismo que alude aos versos que aparecen na «saída» (*ḥarja* خرجة), isto é, na parte final da composición denominada *muachaha*¹²⁵ (*muwaššaha* موَشَّحَة). A arte do estrofismo (*tawšīḥ* تَوْشِيح), alén de producir estrofas con versos rimados que, á súa vez, poderían ser subdivididos e rimados internamente, reservou un lugar especial para a *carja* escrita en árabe dialectal ou nunha mistura dese co romance peninsular meridional alxamiado (*‘ajamiyy* عجمي). Recorrer ao dialecto era considerado en alta estima cando o tema da *muachaha* era a sátira, o amor ou o viño, que frecuentemente se referían a persoas de diferente estamento social que se identificaban cos niveis alto e baixo do idioma. Cando se trataba dun tema máis tradicional, como o panexírico de persoas importantes, indicábase a redacción das *carjas* en árabe clásico, como era a norma no resto do poema, independentemente do tema. No escenario da literatura en que a corrección gramatical da lingua era un parámetro para a consideración do poeta, a entrada en escena dos dialectos será a grande novidade andalusí.

Con todo, a tradición literaria árabe coñecera, desde a época preis-lámica, ao lado do verso monorrimo da *qašīda*, un tipo de composición denominada *musammaṭ* (مَسْمُط) por ter versos internamente segmentados e rimados. A *muachaha*, ao parecer, creada en Alandalus nos anos

124 Bibliografías en francés e inglés rexistran o termo como *kharja* (plural *kharjas*) e en español como *jarcha* (plural *jarchas*). Outras reproducen tamén a designación árabe no singular *xarjah* e no plural *xarjāt*.

125 Un sector da crítica adopta a forma *muwashshaha* (plural *muwashshahas*) e os estudos máis especializados recollen o termo árabe tamén na súa forma plural *muwaššahāt*. Non se recomenda o uso da forma española *moaxaja* por producir cacofonía indesexable ao oído experto en lingua árabe.

finais do século x, podería ser unha evolución daqueles versos (Hartmann 1897 [1981]). Porén, comparado coa *qaṣīda* tradicional, politemática e de extensión moito máis longa, o xénero andalusí mereceu coa súa novidade lingüística un grao máis no *status* da innovación poética iniciada dous séculos antes en Bagdá, dado que os innovadores iraquís tamén apuntaran cara a composicións máis curtas e de orientación monotemática, contrariando as preferencias dos primitivos. A mesma peculiaridade que fixo notable a novidade andalusí deixouna tamén ao marxe do tolerable cando se extinguiron os reinos de Taifa coas súas festas concorridas no século xi, momento no que a *muachaha* viviu a súa época de esplendor. Aljamiada, dialectalizada, popularizante, a lingua das súas *carjas* producía unha fala menos grave e máis desenfadada, non sempre ben acollida aos ollos da alta cultura, máis afeita ao discurso solemne da *qaṣīda* que por principio era producida na lingua normativizada, culta e indicativa de excelencia, o árabe clásico. A primeira compilación, *Dār Aṭṭirāz*, acompañada aínda dunha primeira preceptiva de xénero, farase un século despois, e en territorio africano (en Exipto), polo poeta afeccionado Ibn Sana' Almulk (1155-1212) (Zwartjes 1997: 59-60). As compilacións feitas por autóctonos só aparecerán máis tarde, na Granada nazarí, a finais do século xiv, e incluírán mellor a produción posterior (Sleiman 2007: 52).

A breve *carja*, polo tanto, existe como parte constitutiva dun poema maior escrito tanto nos dominios do Alandalus, entidade cultural hexemonicamente árabe-musulmá, como noutras localidades, linguas e culturas. É o caso da *muachaha* hebraica, con *carjas* en dialectos árabe e romance, que algúns xudeus de Alandalus compuxeran ao lado doutras composicións súas escritas en hebraico e en lingua árabe. É o caso tamén de *muachahas* escritas en Exipto e en Siria, onde o poema estrófico foi imitado en varios dos seus principios normativos. Xa modificado, derivou noutros xéneros, como o *zajal* andalusí «*muachahado*», composición estrófica e terminada con *carja*, mais expresada completamente en dialecto. Outra fortuna pareceu ter o principio máis amplo de poesía estrófica, escrita xa con formas e temas semellantes, expresados con algunha variación en linguas e contextos culturais diversos. Segundo algúns estudosos, a *muachaha* posiblemente participou na xénese dalgúns dos xéneros escritos na Idade Media, como a *cansó* occitana ou as cantigas galego-portuguesas que forman parte deste volume, así como as denominadas formas «zejelescas» en caste-

lán (Morrás 1997)¹²⁶. Tamén garda relación coas cantigas marianas de Afonso X e os vilancicos casteláns, entre outros, formas poéticas desprovistas xa do trazo distintivo principal da *muachaha* de tema amoroso, isto é, unha *carja* redactada en lingua vulgar.

Dentro do *corpus* conservado de *muachahas* andalusís árabes e hebraicas, a serie de *carjas* con texto maioritariamente romance é moi pequeno, comparado co número delas con texto predominante ou exclusivamente árabe: pouco máis de 60 fronte a máis de 400. Aínda así, no conxunto, as *carjas* reflicten a mesma visión do mundo representada no resto da composición. Poderíamos dicir que son froitos dun mesmo tronco, agromado entre o século XI e o XIV: *muachahas* con *carjas* andalusís retratan a cultura islamizada e maioritariamente arabiizada en territorio ibérico, nun momento no que o bilingüismo árabe-romance se encamiña cara á súa completa desaparición en todos os estamentos sociais e profesionais de Alandalus, impoñéndose o árabe como a lingua de todos.

As voces que se deixan oír nas *carjas* están vinculadas, na súa maioría, á fala da moza que se queixa —ao amado, á nai, á amiga— da indecisión do amado fronte á súa determinación (véxase *carja* 1) ou da dolorosa ausencia do amado (*carja* 2); da preocupación de ser vista con el polos homes da casa (*carja* 3); da disposición en encontralo a pesar do vixía indesexado (*carja* 4); do mal trato do amado (*carja* 5); da enfermidade que nela causa o amor (*carja* 6); da consciencia da forte atracción que o amado exerce sobre ela (*carja* 7); da desolación que sente porque el rompa con ela alegando a dor que lle causa amala (*carja* 8); da predisposición dela a un acto sexual máis ousado (*carja* 9); da impetuosidade e da violencia coa que o amado a colle en brazos (*carja* 10) (Zwartjes 1997: 184-242).

Tales son os temas que a *carja* reafirma, contrasta ou deflagra —recorrendo moitas veces á ironía— ao desprazar para a percepción da moza amante e apaixonada o que na sección anterior da *muachaha* era descrito, en lingua elevada e grave, desde a perspectiva do amante dedicado ao amado ou amada. Se o amado / a se amosa esquivo / a para

126 A tese de orixe árabe das *cansós* e cantigas estivo rodeada de candentes discusións entre os estudosos da materia, sen descartar a existencia de antigos cantos de muller en romance peninsulares, de circulación oral, que puideron participar na xénese das *carjas* andalusís (Sleiman 2000: 25-49).

acoller libremente o amor, tanto é, en medida equiparable, intensa e sen fin a insistencia do /da amante. É un claro xogo de inversións, de reflexos, de perspectivas de enfoque. E, ao mudarse o enfoque, algo novo e imprevisible pode saltar aos ollos do observador.

A investigación máis actualizada no campo da poesía andalusí sitúa como métrica organizadora o sistema oriental denominado ‘*arūḍ*, ou sistema métrico ḥaliliano, denominación que se dá por alusión ao seu primeiro formulador Alḥalīl Ibn Aḥmad Alfarāhidī (718-786), gramático nacido ao sur da Península Arábrica, nas terras hoxe de Oman, e radicado en Basra, nos dominios do Iraq. Como o fonema de duración, característico desa métrica, era percibido polos andalusís como un acento, o sistema de metro adaptouse á medida acentuada, de aí a súa designación como «‘*arūḍ* adaptado». As dez seguintes *carjas* móstrano de modo sumario.

O repertorio que se presenta a continuación recolle a versión orixinal acompañada dunha transliteración en caracteres latinos, unha versión ao portugués (tamén en verso), seguida dunha paráfrase en galego.

a) *Carjas*

Texto 1

فن سيدي ابراهيم يا نوامن دولج فانت ميب ذى نخت
انن شنون كارش فيريم تيب غرمي اوب لقرت

vén *sídi* abráhim ya nwémne dólce vént admíb de nóḥte
o nón xi non kéréx virém adtíb garrédme ób *liqárte*¹²⁷

*Vem, meu amo Abráhim, ô doce nome, vem tu a mim de noite
ou não, se não queres, virei a ti, dize-me onde en-
contrar-te*¹²⁸

127 Edición de Corriente (1997: 270-271). Os textos desta sección acomódanse a unha estrutura diversa. Primeiro é reproducida a *carja* en caracteres árabes. Ademais, ofrécese a súa transliteración en letras latinas (en redonda o léxico romance e en cursiva o árabe), acompañada da versión metrificada en lingua portuguesa (segundo a percepción do ritmo de Michel Sleiman) e da paráfrase en galego, como no resto dos textos. A transcripción en caracteres árabes restitúe o texto dialectal e alxamiado, segundo a lectura interpretativa do editor. Para esta partimos da edición de Ġāzī (1979) en caracteres árabes, que alteramos onde para reflectir a edición transliterada de Corriente. Para a edición desta *carja*, o editor informa ter feito 1,36% de alteracións na lección do manuscrito alxamiado.

128 Para suxerir ao lector o efecto métrico destes poemas, as traducións das *carjas* e da *mua-chaha*, dadas en portugués neste anexo, reproducen en unidades silábicas acentuais a can-

Paráfrase Vén, meu señor Abráhim, oh doce nome, vén a min de noite, ou non, se non queres, virei a ti, dime onde encontrarte.

Esta *carja* cerra unha *muachaha* de Ibn ‘Ubāda de Málaga, poeta que viviu no período das Taifas (século XI) e que cita a un certo Abū ‘Umar aparentemente tímido. O penúltimo verso revela o seu nome: Ibrāhīm, en árabe clásico, ou Abráhim, na variante dialectal (Corriente 1997: 270).

Texto 2

غار كان لبري ذا الغيبة نون تانت
يا وايش ذ العاشقة شونت

gár kán lebaréy d algáyba no ntánto
ya wáyax de al‘āxiqa xi nón tu¹²⁹

*Diz quanto eu aguento essa ausência no enquanto
mas aí da apaixonada se não estás tu*

Paráfrase Di canto aguantarei a túa ausencia mentres tanto. Aí da apaixonada se non estás tí!

En *muachaha* de autoría anónima, do período almorábide (séculos XI-XII). O amante describe a supremacía da beleza do ser amado repetindo o *topos* dos ollos que feren, ao que o amado responde, xa farto deste recurso común: «Chega de culpar os meus ollos, muda a razón».

tidade de unidades métricas do sistema de métrica árabe. Aquí foi sinalada a cantidade de unidades que compoñen cada segmento do verso e a incidencia dos acentos neses segmentos. Nesta *carja*, os catro segmentos do verso suman 5 + 4 + 4 + 2 unidades, con acentos nas unidades: 1-2-5 + 3-4 + 1-4 + 2.

129 Corriente (1997: 271-272). O editor afirma ter feito 2,3% de alteracións na lección do manuscrito alxamiado. Segmento único con 11 unidades en cada verso, con acentos máis perceptibles nas posicións 2-5-6-8-11.

Texto 3

يا فاتن افاتن وش يتنرد كندز خالش كارد

ya véten ed véten wux ya tenrád *kingdár háli* ex kéred¹³⁰

Vai'mbora vai vai'mbora o sol dá as caras qué' alertá' a parentada?

Paráfrase Vai e vai! O sol xa aparece: queres alertar os parentes?

En *muachaha* de autoría anónima, do período almohade (séculos XII-XIII). Descríbese a guerra e o guerreiro, como metáforas das lides amorosas.

Texto 4

الب قد من فغور الموزي مو دلدور
بسد ال الرقيب انتشت نوقت امير

álbo *qád min* fogóri *almúdi* mew doledóre
pésed al *arraqíbe* ánta xta nóhte *amíri*¹³¹

*Louro, basta do meu fogo, meu malvado atormentador
apesar do espia, à noite, serás meu príncipe senhor*

Paráfrase Louro, basta do meu fogo, malvado meu atormentador. A pesar do celador, ti por esta noite serás o meu príncipe.

En *muachaha* de autoría anónima e con datación non definida. O amante desexa ardorosamente o encontro co seu amado, o visir Muhammad, destinatario do panexírico.

130 Corriente (1997: 272-273). O editor afirma non ter feito alteracións na lección do manuscrito. *Carja* en verso único dado en tres segmentos, 6+4+6 unidades métricas, acentos máis perceptibles nas unidades 2-4-6+2-4+1-3-6. «Parentada» para *háli*, literalmente «meu tío materno», en referencia aos parentes que viven na casa. Versión literal do verso: «Xa, vaite e vaite, xa terás a cara [do sol], alertar aos parentes [é o que] queres?». Na tradución en portugués utilizáronse coloquialismos brasileiros.

131 Corriente (1997: 274-275). O editor declara ter feito 14,58% de alteracións na lección do manuscrito. Dous versos, cada cal dividido por un segmento con sete unidades métricas e outro con oito. Acentos máis perceptibles nas unidades 1-3-6/7+2-4-7/8.

Texto 5

امان امان يالمليح غار
بركي تو كرش بالله متار

amáne amáne ya lmalíh gáre
porqué tu querés *balláhi mattáre*¹³²

Graça, graça, ó lindo, podes falar.
Por que tu queres, diz, por Deus, matar?

Paráfrase Graza, graza! Oh, fermoso, di: por que ti queres, por Deus, matar?

Presente na *muachaha*, reproducida máis adiante, de Attuṭīlī, o Cego de Tudela, poeta morto en 1126. A enamorada quéixase de que o seu amado a maltrata, en situación paralela coa descrita na sección anterior do poema, na que o amante se lamenta da indiferenza do seu amado Ahmad.

Texto 6

السّام من خالي مودي حالي قربار
كفريّ يامي يا ن ن بود ليار

assa'áma min ḥáli múdi ḥáli qerbáre
ké faréyo *yámmi* ya non pódo lebáre¹³³

Não me querer o amigo me fere até quebrar
que que eu faço, mãinha, eu não aguento mais

Paráfrase A repugnancia do meu amigo («meu tío»), malvado da miña condición ata quebrala... Que farei, madre? xa non podo aguantar.

En *muachaha* de Ibn 'Ubada, na que, en palabras do editor, «la guerra, como enamorada que se queja de abandono, canta esta endecha al rey cuyo panegírico hace el poema» (Corriente 1997: 277, n. 39).

132 Corriente (1997: 276). O editor fixo 2,6% de alteracións na lección do manuscrito. Dous versos con once unidades métricas e acentos máis perceptibles nas unidades 2/3-5/6-7-9-10/11. A tradución optou por decasílabos con acentos nas sílabas 3-5-7-10 e 2-4-7-10.

133 Corriente (1997: 277-278). O editor realizou 7,89% de alteracións no manuscrito. Dous versos formados progresivamente con segmentos de sete, sete, seis e sete unidades métricas, con acentos nas unidades 3-6/7+1/2-3-5-6/7+1-3-5/6+3-6/7. Tradución en catro segmentos de seis sílabas con acentos en 2-4-6+2-4-6+1-3-6+2-4-6.

Texto 7

بي يا سَحَّارَا الب اَقْشَتِ كُنْ بِالْوِ فَجْوِرِ
كُنْ بِنَا بِذِي بَوْرِ

báy ya *sahhára* álb aqexte kon bél(lo) fogóre
kon péná bed í póre¹³⁴

*Xô, feiticeira! Loiro como este, cheio de ardor,
vejam nisso só temor*

Paráfrase Fóra, feiticeira! Louro ese, con intenso ardor, apenas vexan niso temor!

En *muachaha* de autoría anónima, na que se dubida da capacidade da amante de resistir aos encantos do seu amado. Tamén aparece en *mua-chaha* de Ibn Almu'allim, na que, polo contrario, o poeta fai o eloxio de Almu'taðid, rei de Sevilla entre 1042 e 1069, que, por seu poder e graza, está protexido da feiticería.

Texto 8

مو الحبيب انفرم ذي مو أمار كازد شنار
بينقش أد ميبر كشاد مو لجار

mew *alḥabīb* enférmo de mew amár kerrád xanár
ya nin qíx ad míb bér koxéd mew logár¹³⁵

*O meu amante, enfermo do meu amar, quer se curar,
já nem quis me ver: ponham-se em meu lugar*

Paráfrase O meu amante, enfermo do meu amar, quererá sandar. Xa non quixo verme: póñanse no meu lugar.

En *muachaha* de temática amorosa da autoría de Attuṭīlī.

¹³⁴ Corriente (1997: 278-279). O editor afirma non ter feito alteracións na lección do manuscrito. Un verso en dous segmentos e outro nun só, progresivamente con 5+10+7 unidades e acentos máis perceptibles nas unidades 4+3-6-9/10+3-5-6/7. Na tradución, versos con 4+9+7 sílabas e acentos nas sílabas 4+4-6-9+3-5-7.

¹³⁵ Corriente (1997: 279-280). Sen alteracións do editor na lección do manuscrito. Dous versos, un con dous segmentos e outro cun só: 11+4+11, e acentos máis perceptibles nas unidades 4-6-11+2-4+4-6-8-11. Mesma distribución dos acentos na tradución, cunha variación no último segmento: 5-8-11.

Texto 9

نُنْ تَمْرَايَ إِلَّا كُنْ الشَّرِطَ
أَنْ تَجْمَعُ خَلْخَالِي مَعْ قُرْطِي

non te m iréy illá kon axxárti
an tijammá' ḥalḥáli ma' qúrṭi¹³⁶

Só vou a tua casa se aceitesares
juntar meus brincos com meus calcañares¹³⁷

Paráfrase Non irei a ti senón coa condición de que xuntes a miña axorca (nos calcañares) co meu pendente (nas orellas).

En *muachaha* de autoría anónima. A amada, identificada coa gacela, móstrase inflexible aos requirimentos do amante. A voz «atrevida» da portadora de aderezos nas orellas e nos calcañares contrasta fortemente coa voz da amada nas estrofas que preceden a *carja*.

Texto 10

أَشْتِ الرَّقِيعَ مِمَّا أَشْتِ الْخَزَكِ
بِي جَدْمِ قَهْرٍ أَيْدِي رَمِ بِيَدِو الْفَلَكِ

ext *arraqíc* mámma ext *alḥarakí*
béyjadme *qáhra* ed ronpído *alfalaké*¹³⁸

Este sem-vergonha, mánhe, este bagunceiro
me beija à forza ih... rasgou o traseiro¹³⁹

136 Corriente (1997: 280-281). O editor afirma ter feito 5,5% de alteracións na lección do manuscrito. Dous versos con dez unidades métricas e acentos máis perceptibles nas unidades 4-6-9/10. Na tradución, acentos nas sílabas 4-6-10.

137 Literalmente, «xuntar a miña axorca co meu pendente».

138 Corriente (1997: 281-282). O editor afirma ter feito 6,25% de alteracións na lección do manuscrito. Un verso con once unidades métricas e outro dividido en segmento con cinco unidades e segmento con oito. Acentos nas unidades 4-5-11 + 4 + 3-8. Na tradución, segmentos e acentos conforme 3-5-7 + 2-4 + 3-6. *Mámma* «madre», voz románica con valor hipocorístico, correspondente ao árabe *ámmi* (*yámmi* na *carja* 6). Nas *carjas* as relacións da moza coa nai e outros membros familiares maniféstanse por termos que expresan cariño. Na mesma *carja* 6, o «amigo» da moza é referido por ela como *ḥáli* «meu tío materno» (cf. tamén a *carja* 3, na que designa aos parentes).

139 O último segmento en lectura semántica é: «E rotas están as [roupas sobre as] nádegas».

Paráfrase Este desvergoñado, madre, este axitador, bícame á forza, e rotas están as nádegas.

En *muachaha* de autoría anónima, que reflicte o comportamento do amante «que rompeu as roupas dela con violencia»¹⁴⁰. O tema da relación amorosa con forza rexístrase, ademais, noutras cinco *carjas*.

b) *Muachaha*

Texto 11

وليل طرفنا دير خَمَّار
فمن بين حَرَّاس وسَمَّار

فَأَتَّتْ لَنَا الخمر بتعجيل
وقامت بترحيب وترجيل
وقد أَقسمت بما في الانجيل
ما لَبَّستها ثوبا سوى القار
وما عرضت يوما على النار

فقلت لها يا أَمَلح الناس
فما عندكم في الشرب بالكاس
قالت ما علينا فيه من باس
كذا قد رويناها في الاخبار
عن جملة رهبان وأخبار

أَقَرَّ لَكُمْ يا قوم لا أَجد*
أَنِّي مستهام في هوى أَحمد
له مقل تقتل بالصد
كتمتُ الهوى سرًّا بمضماري
لكن أَدمعي باحت بأسراري

باحث أدمع العاشق بالعشق
فيمن وجهه كاليدر في الأفق
له مقل تفتك في الخلق
فكم قتلت من أسد ضار
وما لقتيل الحبِّ من ثار

140 *Mumazziqan tawbahā bil'anwah* (Ġāzī 1979: II, 620).

وربّ فتاةٍ فتنّت فيه
يعلّلها بالصدِّ والتهيه
فقد أنشدت وهي تغنّيه
أمان أمان يا المليخ غار
141 بُرقي تُو قريش بالله متّار

*Fomos a um mosteiro atrás de mosto:
nós e os guardas e os amantes da noite.*

*Ela então nos trouxe o vinho apressada
e entre «bem-vindos» e «estou-muito-honrada»
jurou pelo Evangelho estas palavras:
«De roupa só a¹⁴² vesti com lacre e rolha
e perto nunca esteve exposta ao fogo.»*

*Eu então lhe disse: «Ó mais belo ser,
algum mal erguer a taça e beber?»
Ela disse: «Nenhum mal ou segredo, es-
tá em todos os livros de memórias
de nossos sábios e de nossos monges».*

*Ó gente, não nego, vou confessar
meu desespero é por amar o Ahmád,
me mata quando desvia o olhar
e eu guardo fundo o segredo do amor,
mas o acusam as lágrimas no rosto.*

*Lágrimas de amor acusam o amante
lua cheia no horizonte é a cara
tem olhos que arrasam não só humanos:*

141 Attuḥlī, o Cego de Tudela. Gāzī (1979: I, 303-305). O termo marcado con * seguiu a edición paleográfica de Jones (1992: 156-167).

142 O feminino no texto da tradución acompaña o feminino no texto árabe. Nun e noutro, intúese a alusión á garrafa, *alqinnīna*, de viño, non nomeada, mais que gaña sentido no xesto da escena, na que a moza que serve o viño, *assāqiya*, fai rodar a garrafa entre os bebedores, ao tempo que se refire a súa garda.

*muito leño eu vi deitarem morto e
nunca amante algum dele se vingou.*

*Certa jovem tomada por encanto —
orgulho e descaso nele eram tantos!—
dele falando ela dizia em canto:
amáne amáne ya lmalíh gáre
porqué tú qerés balláhi mattáre¹⁴³.*

Paráfrase Oh certa noite cando batemos [á porta de] un mosteiro de viño: estabamos entre os gardas e os amantes da noite. Ela entón tróuxonos o viño apresuradamente e púxose a dar benvidas e acentuar as honras, e xurou polo Evanxeo estas palabras: «Non a vestín con outra roupa senón co [selo de] alcatrán e non ficou exposta, en ningún día, ao lume». Eu díxenlle entón: «Oh máis fermoso ser, e que lle parece beber na copa?» Ela dixo: «Para nós non hai mal niso, así está nas crónicas dos nosos sabios e dos nosos monxes». Confeso, oh xentes, eu non o nego, perdín a cabeza por amar o Ahmad, el ten ollos que matan cando se desvían e calei o amor secretamente gardado [no meu íntimo], mais as miñas lágrimas xa divulgaran os meus segredos. Lágrimas de amor acusan a paixón. Oh! rostro del, como lúa chea no horizonte, e ten ollos que aniquilan as criaturas. Pois cantos leóns valentes xa mataran e ningún morto por amor reclamou. Certa moza seducida por el, trátaa con desvíos e altivez, pois ela dixo mentres cantaba para el:
Graza, graza, fermoso, di, por que ti queres, por Deus, matar?

O alcume de Al'a'ma Attuṭīlī, «O cego de Tudela», foi dado ao poeta cego Aḥmad Ibn-‘Abdalla Ibn-Abu-Hurayra, abreviadamente referido como Aḥmad Ibn-Hurayra ou tamén como Abū-Ja‘far e Abūl-‘Abbās. Aínda

143 Véxase *carja* 5. O fonema /e/ acoplado ao árabe *amáne* (أمان) corresponde ao /e/ paragóxico característico do romance andalusí, ben como no portugués; véxase o termo *mattáre* en posición de rima na *carja*, a repercutir a rima árabe *āwī* (أوي), presente nos versos monorrimos do poema, en contraste cos demais versos nas estrofas, que fan outras combinacións de rima, de estrofa en estrofa. Metro árabe *ṭawīl*: *fa‘ūlun mafā‘ilun mafā‘ilun*, versos con 11 unidades, con acentos máis visibles nas sílabas 2, 5, 9 e 10; na tradución, optamos por decasílabos con variada incidencia de acentos.

que viviu a maior parte da súa vida en Sevilla, o sobrenome débese ao nacemento do poeta en Tudela, cidade situada entre Zaragoza e Pamplona, desde onde emigrou cos seus pais na súa infancia. A parte de ser un dos autores máis destacados de *muachahas* en Alandalus, Attuṭīlī tamén é coñecido por un importante conxunto de poemas escritos na forma tradicional e monorríma, a *qaṣīda*, de temática amorosa, laudatoria ou elexíaca.

A composición que se presenta é unha das vinte e catro composicións do xénero *muachaha* conservadas de Attuṭīlī. Nela a temática vitivinícola rescata unha longa tradición do tema, que remonta á poesía preislámica, aínda que o auxe se debe aos poetas das cortes abasís de entre finais do século VIII e durante o século IX, cando a literatura en lingua árabe clásico asenta as súas bases co pulo das tradicións literarias herdadas da antiga Persia e establece os xéneros polos que será coñecida.

O escenario é a taberna aloxada nos dominios do mosteiro cristián, enunciado no par de versos do prólogo e logo recollido na I estrofa do poema. Neste ambiente, o viño certamente podía circular lonxe da mirada dos relixiosos musulmáns.

A II estrofa confronta os mundos musulmán e cristián ao acentuar a prohibición musulmá de beber viño, polo menos ao descuberto, e a liberdade de tal acto confesado nas crónicas de sabios e monxes cristiáns.

Anunciado na III estrofa e ocupando a posición central do poema, o tema do amor ao mozo podería estar facendo referencia dun xeito encuberto ao tema do amor ao diñeiro, xa que Ahmad é tamén o nome que se dá á moeda dourada no tempo dos almorábides, época na que viviu o poeta-autor. Por extensión, o símil tamén pode aludir ao motivo do amor polo viño de cor dourada, mantendo as referencias no ámbito de *ḥamriyya*, a poesía do viño. Outra significación insinúase, dende o principio (I estrofa), cando a fala da moza que serve o viño trata sobre a garda coidadosa da botella de viño, afastada da calor do lume e das mans humanas. Algo así acontece coas novas virxes mantidas lonxe das miradas masculinas e, polo tanto, salvadas das chamadas do desexo... Tal mención non deixa de evocar as referencias no Corán a *ḥūr*, uvas albas, colgadas das vides das tendas e conservadas incólumes como recompensa dos bos musulmáns na súa merecida morada paradisíaca (Luxenberg 2007: 247-283). Máis o mosto, polo tanto, e non tanto as vir-

xes *huris* como os comentadores do Corán veñen acreditando, o zume das bagas brancas da vide, «non contaminadas antes polo xenio nin polo humano»–nin por este, creado do barro, nin por aquel, creado do lume.

Na IV estrofa desenvólvese o tema do amante apaixonado que non revela a identidade da persoa amada (o segredo amoroso é un motivo recorrente na lírica occitana e tamén aparece nas cantigas galego-portuguesas). A estrofa explora tamén o tópico do ollar que fere e mata, frecuente na poesía amorosa en árabe e con variacións noutras líricas como a galego-portuguesa como parte dos *signa amoris*.

A última estrofa traslada o eixo narrativo do amigo ao da namorada e a súa coita. O procedemento ten un carácter exemplar: o amante *senhor*, que se expresa na alta lingua da poesía en árabe elevado, vive unha situación amorosa similar á da moza apaixonada que se expresa en árabe inferior ou en romance, a lingua con menos peso na balanza daquel Alandalus arabizado e maioritariamente musulmán. A relevancia da culta *muachaha* dotada de *carja* dialectal é aproximar, contraponer e quizais igualar mundos distintos, acentuando o carácter terreal das paixóns, motivo enunciado desde o preludio do poema.

Apéndice II

A propósito de supervivencias e intertextualidades no *Cancioneiro Geral*

O *Cancioneiro Geral* (=CG) é a primeira compilación poética editada en Portugal. Foi organizado por Garcia de Resende e reúne textos compostos ao longo da segunda metade do século xv ata 1516, entroncando, en certa medida coa produción dos cancioneros manuscritos galego-portugueses. Aínda que se integra na liña das colectáneas cortesás de Castela —parece mesmo réplica do *Cancionero General* de Hernando del Castillo, publicado en 1511—, presenta xa algunhas marcas temáticas e formais que veñen anunciar unha nova era cultural, encontramos nel unha ampla gama de representacións da muller que responden a motivos e visións herdadas do mundo trobadoresco, tanto con respecto á lírica amorosa como á produción satírica. Tradición e novidade conviven nesta obra, reflectindo efectivamente o espírito dunha época de transición en que se abre camiño a poesía colectiva como exercicio lúdico e medio de afirmación social a través de intervencións a modo de *ajudas* ou *pergunta/resposta*.

É verdade que o termo *trovador* se reitera a cada paso entre as súas páxinas, mais xa se confronta agora coa designación de *poeta* atribuída ao versificador culto, ao que está a par do saber letrado e dos modelos que cristalizarán no Renacemento. A nomenclatura metaliteraria, os esquemas formais e os recursos varían con relación aos séculos anteriores. Aínda que se rexistren certos casos de arte maior, predomina o metro da redondilla (7 ou 5 sílabas) e o molde das *trovas*, cuxa estrutura libre e extensión variábel comparte espazo con outros que seguen regras fixas, tales como as *esparsas* (monoestróficas) ou as dependentes dun breve mote ao cal glosan: cantigas e *vilancetes*.

Das 880 composicións que constitúen o *corpus*, as máis destacadas corresponden, se temos en conta a extensión que ocupan, ás da poesía lírica, en que os sentimentos se expresan conforme ás convencións do amor cortés presentes na cantiga de amor galego-portuguesa.

O servizo amoroso e o sufrimento pola indiferenza da dama ou por un afastamento obrigado constitúen unha verdadeira constante temática. Ademais, o retrato da muller presenta pouca autonomía no *CG*, pois, se a diferenza da poesía da tradición manuscrita, os nomes son a miúdo revelados nas rúbricas ou no propio corpo dos textos (sobresaíndo como damas do Pazo, entre moitas outras, as Guiomares, Filipas, Joanas ou Leonores), os trazos físicos concretos non acostuman ser obxecto principal de louvanza e, cando o son, responden a imaxes estereotipadas da beleza. A perfección da dama é tal que se declara indescribíbel ou leva o poeta a recorrer ao *topos* da súa visión como obra mestra de Deus: «por mão de Deos soo foi feita, / em bondades é enfinda, / a este mundo foi vindo / por ser dele a mais perfeita», expón Francisco de Silveira (II, nº 308)¹⁴⁴.

E en espectáculos lúdico-festivos destinados a animar os *serões* ou *seráns* palacianos pártese do pretexto de homenaxear tales excelencias, con apostas sobre quen elaborará os mellores eloxios e poderá gañar, por exemplo, uns capóns de Pascua (I, nº 45) ou unha rica vestimenta (III, nº 567). Porén, máis homenaxeadas aínda aparecen as señoras cando se lles concede a función de xuízas en procesos poéticos a semellanza dos xudiciais, tal como acontece con Leonor da Silva no texto inaugural do *CG*, prestixioso papel que comparte ata co Deus de Amor que, por primeira vez, fai a súa aparición na literatura portuguesa (I, nº I), ou a propia raíña Leonor, á que se solicita tamén xustiza nun texto parateatral de Henrique da Mota (IV, nº 803).

O outro gran piar ao redor do cal gravita o *CG* é o da sátira, que parte dos máis variados motivos relacionados con actitudes e circunstancias en que se ven implicados sobre todo os homes. No entanto, as mulleres tampouco se libran de mofas expresas nunha linguaxe directa e relativa ao erotismo obsceno de certas imaxes e escenas que as aproxima ás cantigas de maldicir galego-portuguesas. Debe subliñarse que no tratamento da figura feminina predomina a irrisión ou o humor fronte á crítica seria ou intencionalidade ético-moral. Son realmente poucas as recriminacións ao desconcerto do mundo, sendo unha das máis incisivas a que Álvaro de Brito Pestana dedica a unha Lisboa con relacións interpersoais que reproba («Casados tem barragãas / e casadas barra-

144 Para a transcripción dos textos do *CG* incluídos no Apéndice seguimos a edición de Aida Fernanda Dias (1990-1993), indicando o número de volume e composición.

gãas / desta sorte frades com freiras louçãas») e habitada por tipos de mulleres que considera detestábeis: «Por surdas alcoviteiras, / barateiras e beatas, / muitas ardem / em desonestas fogueiras» (I, nº 57).

Ademais, cómpre salientar a presenza de poemas que fornecen novas á maneira de crónicas sociais sobre a vida de individuos que protagonizan inusitadas aventuras eróticas, acoden a certos eventos cos traxes máis extravagantes, demandan diversos presentes polas atencións prestadas, etc. (Nascimento 2000: 303-304). Eses e outros comportamentos en que se inspiran os poetas do CG encontrámoslos practicados por señoras da Corte, por relixiosas dos conventos, por mozas de terras ultramarinas e ata por bailadeiras de movementos sedutores, figuras cuxo tratamento será comentado na breve selección de textos que presentamos a seguir. No extremo contrario, o do eloxio das mulleres na cima máis alta da pirámide social, apenas se introducen, en versos elexiacos e entre lembranzas e choros polos seres queridos que xa faleceron, referencias hiperbólicas á súa valía.

Non sobrevive a cantiga de amigo posta en boca dunha muller, aparentemente simple e inxenua, que expón as súas vivencias e desvela os seus sentimentos polo amigo nunha ampla gama de actitudes (celosa, magoada, vaidosa, segura de si mesma...) e nunha atmosfera en que a natureza se torna un elemento en plena interacción cos demais axentes do texto. Salvo casos puntuais de ficción en textos parateatrais, tales como o da fala de ultratumba de Inés de Castro (IV, nº 861), ou marcados por unha participación colectiva en que interveñen mulleres nun ambiente de entretemento lúdico, os poemas recollidos por Garcia de Resende presentan un suxeito de enunciación masculino. A propósito da autoría, temos que indicar que, cando unha dama identificada co seu nome aparece na rúbrica como responsábel dos versos, é case no 100% das ocasións en calidade de participante secundaria cunha intervención curta e dependente dun texto anterior composto por un home. Neste sentido, unha aparición inusitada é, como veremos, a de Filipa de Almada como autora dunha cantiga de doce versos que é glosada en cinco estrofas por outros tantos cortesáns (Dias 1993: 7-26; Osório 2005: 326-327).

Texto 1 *Da senhora dona Felipa d'Almada.*

O que recobrar nom posso
mundo d'oordem desigual,
faz que nam desejo vosso
bem nem quero vosso mal.

Mais me praz que assi viva
no limbo destes favores
que vossos tristes amores
me darem vida cativa.
Pesa-me que o mal vosso
ja cuidei de nam ser mal,
praz-me porque sei e posso
crer agora de vós al.

Ajuda do Coudel-moor
Visto quanto aventureiro
pouco bem qu'espero,
vosso mal sentir nom quero
nem de vosso bem nom curo.
Leixo-vos enquanto posso,
pois vos conheço por tal,
que nam é bem o bem vosso,
nem é mal o vosso mal.

[outras ajudas de *Rui de Sousa, Rui Gonçalvez Reixa e Fernam Peixoto*]

Rui Gonçalvez e fim
Por sentir vosso sobir
e ver vosso grande censo,
teme o bem o mal inmenso
que de vós se foi seguir.
E do bem e favor vosso,
pois vejo que pouco val,
eu m'arredo quanto posso,
pois vos conheço por tal.

(III, nº 570)

- Paráfrase** *Mote* O que recobrar non podo, mundo de orde desigual, fai que non desexe o voso ben nin queira o voso mal.
- Glosa* Máis me praxe vivir no limbo destes favores que os vosos tristes amores me dean vida cativa. Pésame que o mal voso xa coidei de non ser mal, práceme porque sei e podo crer agora de vós algo (o que e como sodes).
- Ajuda do Coudel-moor* Visto canto aventuro polo pouco ben que espero, non quero sentir o voso mal nin preocuparme polo voso ben. Déixovos mentres podo, pois coñézovos por tal, que non é ben o voso ben, nin é mal o voso mal.
- Ajuda de Rui Gonçalvez e fim* Por sentir o voso subir e ver o voso grande descenso teme o ben o mal inmenso que de vós poderá vir a seguir. E do ben e favor voso, pois vexo que pouco vale, eu afástome canto podo, pois coñézovos por tal (o que e como sodes).

Trátase da única cantiga do *CG* en que unha autora, Filipa de Almada (señora da vila de Almada, filla do Infante D. João e, polo tanto, neta de D. João I) toma a iniciativa e recibe *ajudas* de poetas cortesáns (todos eles homes). Porén, nestes versos da nobre portuguesa, non se rexistra nin unha única marca identificadora de xénero, revelándose neles a tónica dominante ao longo de toda a compilación de Garcia de Resende: a voz lírica, que se expresa nunha linguaxe opaca, parece situarse perante un ser amado *sans merci*, no cal xa aprendeu que non pode confiar e do cal nada quere xa, manifestando así unha indiferenza absoluta. Unha vez que o eu poético da cantiga e os das *ajudas* se deron conta da volubilidadade do ser que amaban, láméntanse de ter creado falsas expectativas e do sufrimento pasado, ao mesmo tempo que declaran a intención de afastarse do risco de volver a implicarse sentimentalmente con el, pois agora coñecen ben quen é e como é. A cantiga de Filipa de Almada constitúe, pois, apenas unha manifestación dos males do amor conforme ás convencións do discurso masculino do *CG* nunha liña que entronca coa poesía de temática amorosa dos cancioneiros trobadorescos.

Texto 2 *Do Coudel-Moor Francisco da Silveira em que pede
que lhe respondam a esta cantiga.*

Faz-se muito recear
de servir ùa donzela,
ver muita gente queixar
sempre dela.

Receo de me meter
onde depois me nam possa
nenhũa cousa valer,
porque sei qu'ee mui fermosa
e mui airosa.
É mais per'arreçar,
senhores, a tal donzela,
ou é mais pera folgar
perder por ela?

Acuda todo galante
cũa copra eeste rifam
e diga sua tençam
pond'estas ambas diante.

Responde a senhora Dona Felipa
Fermosa dama servir
receo deve fazer,
mas mais se deve sentir
por ela se nam perder.
Nem se me pode negar,
em Portugal e Castela,
que perder é moor folgar
por tal donzela.

Biatriz d'Ataide
Nam pode bem responder
quem destas vive tam fora,
mas pois que meu parecer

quereis tomar e saber
perdê-vos logo ness'hora.
Nam é nada recear
servir galante donzela
em respeito de folgar
perder por ela.

Dona Caterina Anriquez
A tais perguntas nam sei,
senhor primo, responder,
mas, pois quereis, eu direi
e vos aconselharei
o que deveis de fazer:
Devê-la de recear,
se tal com'eu é donzela,
mas mais deveis de folgar
perder por ela.

[Outras ajudas de *Dona Orraca, Dona Guiomar, Dona Branca, Dona Margarida Anriquez, Dona Joana de Melo, Dona Margarida Furtada, Ines da Rosa, Dona Isabel Pereira, Maria Jacome, Dona Maria de Tavora, Nicolao de Sousa, Don Pedro de Sousa, Jorge de Silveira, Garci Afonso de Melo...*]

Paráfrase *Rúbrica* Do Coudel-Moor Francisco da Silveira, en que pide que lle respondan a esta cantiga.

Mote Leva a moitos receos servir unha donzela o ver que moita xente se queixa sempre dela.

Glosa Receo meterme onde despois non poida ningunha cousa valerme, porque sei que é moi fermosa e moi airosa. Señores, tal donzela é máis para recear ou é máis para ter pracer de perder por ela?

Acuda todo galante cunha *copra* a este *rifam* e diga a súa opinión perante estas dúas cuestións.

Responde a senhora Dona Felipa Servir fermosa dama receo debe causar, aínda que máis se debe sentir por ela non se perder. Non se me pode negar, en Portugal nin en Castela, que perder por tal donzela é maior pracer.

Biatríz d'Ataide Non pode ben responder quen vive tan fóra destas, mais, pois o meu parecer queredes tomar e saber, perdédevos logo nesa hora.

Non é nada rexeitar de servir galante doncela con respecto ao pracer de perder por ela.

Dona Caterina Anriquez A tales preguntas non sei, señor primo, responder, mais, pois queredes, eu direivos e aconsellareivos o que debedes de facer. Debedes de rexeitar dela, se tal como eu é doncela, pero máis aínda debedes de sentir pracer en perdervos por ela.

Perante a solicitude de *ajudas* de Fernão da Silveira para resolver o seu dilema amoroso, acode un vastísimo conxunto de autores, compilándose primeiros os versos do grupo formado polas damas e despois os dos cortesáns. Xa no inicio aparece D. Filipa de Almada (a señora da vila da Almada, filla do infante D. João e neta do rei D. João I), seguida das súas doncelas, cuxas intervencións se van recollendo individual e consecutivamente, avogando sempre polo consello de deixarse perder polo amor da doncela (non identificada na rúbrica, porén, a xulgar polos comentarios dos versos, ben coñecida por todas no círculo palaciano).

A temática responde así ás convencións do sentimento de pracer masoquista que supón verse perder pola muller que se ama. Participan activamente un total de doce versificadoras que se expresan en voz feminina, identificadas como doncelas da Infanta con nomes propios e con algunhas alusións inclusive á súa experiencia ou inesperienza no asunto. A tal número cabe engadir aínda outros sete de doncelas da mesma señora que colaboran noutra composición do *Cancioneiro Geral* (III, nº 600). Ademais, noutro texto polifónico, incluído na colectánea lusa, recóllense dúas breves intervencións en bloque baixo rúbricas como *Damas da rainha* (enténdase D. Leonor, esposa do rei D. João II) e *Donzelas da Infanta* (D. Beatriz, nai do rei D. Manuel I). Ambas as estrofas serían creadas por calquera anónimo cortesán con vontade de colaborar na sátira contra un fantasioso Pero de Sousa Ribeiro (III, nº 613). Situámonos unha e outra vez en momentos de diversión e entretemento galante no ámbito do Pazo que dan lugar a exercicios poéticos en que se descobre unha autoría feminina ora real ora ficticia.

Texto 3 *Cantiga sua* [de João Rodrigues de Castelo Branco] *partindo-se*.

Senhora, partem tam tristes
meus olhos por vós, meu bem,
que nunca tam tristes vistes
outros nenhūs por ninguem.

Tam tristes, tam saudosos,
tam doentes da partida,
tam cansados, tam chorosos,
da morte mais desejosos
cem mil vezes que da vida.
Partem tam tristes os tristes,
tam fora d’esperar bem
que nunca tam tristes vistes
outros nenhūs por ninguem.

(II, n.º 396)

Paráfrase *Mote* Señora, parten tristes os meus ollos por vós, meu ben, que nunca tan tristes vistes outros ningúns por ninguén.

Glosa Tan tristes, tan soidosos, tan doentes da partida, tan cansados, tan chorosos, da morte máis desexosos, cen mil veces que da vida. Parten tan tristes os tristes, tan fóra de esperar ben que nunca tan tristes vistes outros ningúns por ninguén.

Na liña temática da dor provocada pola separación amorosa na lírica galego-portuguesa, o eu poético manifesta aquí hiperbolicamente o pesar pola súa propia partida. Se sobre todo nas cantigas de amigo o distanciamento do ser amado que ía para a guerra (*ferido, fossado, cas-d’el-rei*) provocaba un enorme malestar e preocupación, agora, pasados máis de cen anos desde entón, as empresas ultramarinas determinan ausencias maiores e máis incertas e tornan inmensamente angustiada a despedida, tornándose isto un verdadeiro *leit-motiv* no seo do *CG*. Ademais, a célebre composición de João Rodrigues de Castelo Branco, xunto con moitas outras da colectánea lusa, súmase ás cantigas de amor da tradición trobadoresca galego-portuguesa na construción dunha vasta literatura dos ollos, na cal se remite de modo sistemático á vista como orixe do namoramento e soporte dos *signa amoris*: cansazo, saudade ou tris-

teza (repárese na aliteración de «tam tristes vistas» ou «nenhus por ningún»). Os ollos resultan hipertrofiados a partir da súa personificación e, a través da exposición de sentimentos *in crescendo*, acaban por revelar uns desexos de morte conforme ao *topos* da morte por amor da poesía medieval galego-portuguesa e da recollida por Garcia de Resende.

Texto 4 *De Nuno Pereira à senhora Dona Lianor da Silva, porque em tempo que ele a servia se casou.*

Nuno Pereira

Pois que dama tam perfeita
consentio de a casarem
e quis ser d'outrem sogeita,
os servidores qu'engeita
têm rezam de praguejarem.
Oo crueza tam sobeja,
se for doona tal donzela,
quanto lhe desejo seja:
praza a Deos que tal se veja
como m'eu vejo por ela.

Seja muito na maa hora
um tam triste casamento,
pois se vai do paço fora
a senhora, minha senhora,
por meu mal e seu que sento.
Eu sento ver-me morrer,
sento vê-la enganada,
sento vê-la padecer
e sento vê-la vender
sô color d'encaminhada.

(...)

Vaa morrer, pois me matava,
antre os sotos laa na Beira,
pois servi-la nam prestava,
pene laa quem pena dava

cá oo seu Nuno Pereira.
Donzela mal maridada,
que se nos vai desta terra,
Deos lhe dê vida penada,
porque lhe seja lembrada
minha pena lá na serra.

(...)

Eu viverei padecendo,
nunca mais servirei dama,
mas por s'ir arrependendo
ele com ela jazendo
lhe vir as costas na cama.
E quando se lhe virar,
diga-lhe: — Quero dormir!
Pola mais desnamorar
comece logo a roncar
e ela nom ouse bolir.

Por alcalá vinho beba
com door de madre que tenha,
porque mais pena receba,
ele lhe tenha manceba
com que nunca ant'ela venha.
Tenha candea d' azeite
e lençoes gordos na cama,
crie seus filhos a leite,
antr'eles sempre se deite
que pareça mãe e ama.

(...)

Ajuda de Francisco da Silveira
Eu teequi andei calado,
sem querer pragas lançar,
mas pois vós, senhor cunhado,
fostes lebre levantar,

quero-m'eu dotra vengar.
Sej'oo galante ipotente,
seja beijador mortal,
nunca são, sempre doente,
diante nam tenha dente,
nem queixal.

Na boca tenha tal cheiro,
que à legua nam s'aguarde,
e por lhe dar mor marteiro,
sempre lh'estê no poleiro
sem fazer cousa qu'alarde.
As gengivas tenha taes,
qu'arrevesse quem lhas vir,
por inda ver penar mais
quem minhas dores mortaes
fez sobir.

Seja mais tam namorado,
qu'haja ceumes do vento,
por qualquer olho lançado,
que lhe lance o convidado,
a meta logo a tormento.
Sobr'isto sempre avorrido
lh'estê na mesa e na cama,
seja antr'os homens corrido
e na guerra esbaforido
e de maa fama.

(...)

Ajuda de Jorge da Silveira

(...)

Por vós fezistes lembrar
a gentil mal maridada,
por vós havereis cantar,

e vós deveis de chorar
tal errada.
Sem ventura soes nacida
e eu por vos conhecer,
triste ee ja nossa vida,
e seja jaa, pois perdida
quereis ser.

(...)

(I, nº 87)

Paráfrase *Rúbrica* De Nuno Pereira á señora Dona Lianor da Silva porque, no tempo que el a servía, casou.

I. Xa que dama tan perfecta consentiu que a casasen e quixo estar a outro suxeita, os servidores rexeitados teñen motivo para lle botaren pragas. Que crueza tan grande tornarse dona tal doncela! Todo o que lle desexo é que queira Deus que se vexa como eu me vexo por ela.

II. Sexa moito en má hora un tan triste casamento, pois vaise fóra da Corte a señora, a miña señora, por meu mal e o seu que sinto. Eu sinto verme morrer, sinto vela enganada, sinto vela padecer e sinto vela vender baixo cor de encamiñada.

III. Vaia morrer, pois matábame, entre os souts alá na Beira. Pois servila non prestaba, sufría alá quen pena daba acá ao seu Nuno Pereira. Doncela malmaridada, que se nos vai desta terra, Deus lle dea vida penada para que sexa lembrada miña pena alá na serra.

IV. Pois que deixa con tal chaga o meu triste corazón, eu aínda lle boto unha maior praga: que chaves na cita traia con moedas en gran bolso. Pois non se doe do martirio que me dá e nada lle pesa, aínda conte diñeiro e saiba que o despenseiro toma a conta da despensa.

V. Eu vivirei padecendo, nunca máis servirei dama, mais, para irse arrependendo, cando el se deite con ela lle vire as costas na cara. E, cando llas vire, dígalle: —Quero durmir. Para máis desnamorala, comece logo a roncar e ela non ouse bulir.

VI. Por pobre vaso viño beba, con dor de matriz que teña. Para que reciba máis pena, el teña manceba con quen nunca perante ela veña. Teña candeia de aceite e sabas grosas na cama, críe os seus fillos a leite, entre eles sempre se deite, parecendo nai e ama.

Ajuda de Francisco da Silveira I. Eu ata aquí andei calado, sen querer pragas botar, mais xa que vós, señor cuñado, fostes lebre levantar, quérome doutra vingar. Sexa o galante impotente, sexa beixador mortal, nunca san, sempre doente, diante non teña dente nin queixal.

II. Na boca teña tal cheiro, que ás leguas non se aguante, e por lle dar máis martirio, sempre estea encima dela sen facer cousa que valla. As enxivas teña tal que faga virar a cara a quen as vir para aínda ver penar máis a quen fixo medrar as miñas dores mortais.

III. Estea ademais tan namorado que teña celos do vento. Por calquera ollar que lle bote un convidado lle dea logo tormento. Ademais disto, sempre aburrido estea na mesa e na cama. Sexa entre os homes burlado e na guerra cansado e de má fama.

Ajuda de Jorge da Silveira Vós fixestes lembrar a xentil mal malmaridada, vós habedes de cantar e vós debedes chorar tal errada. Sen ventura somos nacidos vós e eu por coñecervos, triste é xa a nosa vida e sexa xa, pois perdida queredes que sexa.

Aínda que a maioría dos amantes do *CG* acepten masoquistamente os síntomas da coita de amor, outros rebélanse alí perante a crueldade feminina, sobre todo cando estas damas *sans merci* priorizan un rival ou casan con el. Se foron obrigadas por imposición rexia ou familiar, tan só cabe chorar a perda; porén, cando se deixan convencer ou aceptan o casamento por propia vontade, os poetas rebélanse recorrendo mediante pragas ao *topos* do *invicem flebis* horaciano, que condena a muller a sufrir todo o que o amante leva padecido. Nesta composición menciónase o motivo da malmaridada, que o rei trovador D. Denis desenvolveu en *Quisera vosco falar de grado* (B 585, V 188) e que parece divulgarse a finais do século xv e tempos posteriores sobre todo a partir dos versos do romance castelán da *Bella malmaridada*, tal como se revela nas seguintes rimas: «¿Pues no es de tener querella / que, en sirviendo a una casada, / aunque no lo sea ella / en la segunda embajada / va la glosa de la Bella?» (*apud* Morán Cabanas 2018: 384).

Xunto coa praga como un modo de maltrato verbal causado por sentimento de despeito, o vituperio do marido vén incidir na denigración da muller. Así, a súa falta de cortesía (inclúense ata notas de cariz escatolóxico relativas aos seus fedores e comportamentos) e os seus celos enfermizos constitúen o mellor instrumento de vinganza do servidor abandonado. Os cortesáns non perdoan que Leonor da Silva, unha

das figuras máis destacadas da Corte, deixe o círculo palaciano e se vaia para a Beira, vaticinándolle a súa transformación nunha ama, ama de cría experimentada en faenas pouco refinadas socialmente. As alusións que constrúen o seu retrato recordan a cantiga de amor de Joan Soarez Coelho a unha ama de leite (A 166, B 318) e a de Fernan Garcia Esgaravunha (B 1511).

Texto 5 *De Luis Anriquez a ña moça com que andava d' amores, ante de se os judeus tornarem cristãaos, e ñ judeu casado e alfaiate, a que ela queria ben, o fez tornar cristão e casou com ele.*

Vós que nacestes má hora,
vós que nela vivereis,
nom menos acabareis,
pois sois de Jamila nora.
Vós qu'achastes dentro ou fora
esse mazal que tomastes
de que, guai, vos contentastes,
em fort'hora
vos dei nome de senhora!

Qu'achastes ò ahanim
que vos assi namorou?
Rezar bem o Tafalim,
ou com que vos çabacou?
Em jurar por minha lei,
ou polos dez mandamentos,
ou dizer: —Viva El-Rei!
como sei,
em seus estrevançamentos?

Em rezar o baraha,
ou de que fostes contente?
ou em ser mui deligente
quando vãao a minaha?
Em guardar bem o sabá,
ou cheirar-vos à defina?
Como fostes tam mofina,

Katerina,
sobre serdes muito maa?

(...)

Ora ja nam mo negueis,
bem sei eu que vos vanceo,
com convites mereceo
este bem que lhe quereis.
Pipino grand', amarelo
e melão muito maduro,
com metade de marmelo,
verd'escuro,
dos que lança no munturo.

(...)

Ora volvamos-lh'a folha:
achá-lo-ês bem galante,
ele tem nariz de rolha
sobre ter ruim sembrante.
É ãu pouco ajudengado
no falar e no trazer,
é também cercuuncidado
quer fanado,
como folgastes saber.

(...)

Quando com vossa camisa
andardes, terês aviso,
nam façaes daquesto riso,
gradecei quem vos avisa:
com ele vos nam jareis
mes passados sete dias,
o tavilaa vós fareis
e dormireis
co parente das judias.

(...)

Depois do consello dado
e nova vos quero dar
com que moiras de pesar,
de grande dor e cuidado:
o vosso bem nam tem bezis,
que sam compañões, em habraico,
jurou-mo nūus Tafelis

(II, nº 392)

Paráfrase *Rúbrica* De Luis Anriquez a unha moza coa que andaba de amores antes de que os xudeus se tornaren cristiáns e a un xudeu casado e alfaiate, a quen ela quería ben, fíxoo tornarse cristián e casou con el. Vós, que nacestes en má hora; vós, que nela viviredes, non menos acabaredes, pois sodes de Jamila nora. Vós que achastes dentro ou fora ese mozo que tomastes, de quen, ai, vos contentastes, en forte hora vos dei nome de señora!
Que achastes ao coitado que vos así apaixonou? Rezar ben a lei de Moisés, ou con que vos enredou? Xurando por miña lei, ou polos dez mandamentos, ou dicindo: «—Viva El-Rei», como sei, nos seus atrevementos? Facendo a bendición ou que vos deixou contenta? Ou en ser moi dilixente cando fai a oración da tarde? Gardando ben o descanso do *sabat* ou cheirando ao cocido dese día? Como fostes tan mesquiña, Katarina, alén de serdes moi má?

(...)

Veña, non mo neguedes, ben sei eu o que vos venceu: con convites mereceu o ben que o queredes. Cogombro grande, amarelo, e melón moi maduro, con metade de marmelo, verde escuro, dos que bota no lixo. Mais cambiemos o ollar: encontrádelo ben galante, el ten nariz de rolla, alén de ter ruín aspecto. Ten un pouco de xeito de xudeu no falar e no vestir, é tamén circuncidado ou fanado, como gustastes de saber.

(...)

Cando andardes en camisa, teredes coidado, non tomedes isto a riso, agradece a quen vos avisa: con el non vos deitaredes ata pasado un mes e sete días, tomaredes o baño despois da menstruación e durmiredes co parente das xudías.

(...)

Despois do consello dado, novas vos quere dar, con que morrades de pesar, de grande dor e coidado: o voso ben non ten *bezís*, que son testículos en hebraico, xuroumo sobre a lei sagrada.

Esta composición está dirixida por un servidor á moza que servía e casou cun xudeu, a quen fixo converterse ao cristianismo (antes da orde de conversión ou expulsión do reino de Portugal, en 1497). Os versos arremeten contra a moza traidora, chamada Katarina, nome de orixe grega que remite etimoloxicamente á castidade e pureza, e apelada como «de Jamila nora», palabra de raíz árabe co significado de líquido escuro e fétido que sae da oliva antes de ser moída e que serve para abonar a terra. Porén, nestes versos parece apenas corresponderse cun antropónimo que sobrevive actualmente na onomástica árabe e hebraica e referido á nai do converso (Barbieri, 2005: 443).

O poeta, incitado polo despeito, motivo recorrente no *CG*, e a rabia de ser substituído por un xudeu, pregúntalle á moza sobre os porqués de tal escolla: foi polo seu modo rezar? polo seu descanso no *sabat*? Ou polos seus convites a manxares como «pipino grand'amarelo», que cabe interpretar en chave erótico-obscena? Como acostuma acontecer nos textos dedicados ás malcasadas, ridiculízanse os trazos físicos e o comportamento do rival que foi preferido para o casamento, o que se une ás pragas botadas contra a muller. A esta prognosticáselle un futuro marcado, entre outros aspectos negativos, polo seu sufrimento sexual, dados os condicionantes relixiosos e físicos do esposo converso. Na verdade, a composición desvíase do tema misóxino para centrarse na inversión crucial dos papeis do amante da moza, o lusitano cristián é substituído polo cristián novo e tal cambio provoca tanto a crítica á traidora como a expresión do antagonismo entre o abandonado e o esposo nun discurso antisemita.

A propósito do ámbito en que se cruza xudaísmo e muller, o presente texto afástase moito e en múltiples dimensións, pois, das cantigas en que o trovador Vidal, xudeu de Elvas, enuncia que a causa do seu sufrimento é unha «dona» de Elvas (o rubricador interpreta Dona como nome da amada, que é común entre as xudías), a única mención inequívoca a unha muller desta natureza étnico-relixiosa no *corpus* profano galego-portugués (textos 39 e 40).

Texto 6 *Outro vilancete de Dom Joam [de Meneses] a ãa escrava sua.*

Cativo sam de cativa,
servo d'ũa servidor,
senhora de seu senhor.

Porque sua fermosura,
sua *gracia gratis data*,
o triste que tarde mata
é por mor desventura.
Que mais val a sepultura
de quem é seu servidor
qu'aa vida de seu senhor.

Nam me daa catividade,
nem vida pera viver,
nem dita pera morrer
e cumprir sua vontade.
Mas paixam sem piadade,
ũa dor sobr'outra dor,
que faz servo do senhor.

Assi moiro mans'e manso,
nunca leixo de penar
nem desejo mais descanso
que morrer por acabar.
Oh que triste desejar
para quem com tanta dor
se fez servo de senhor!
(I, nº 21)

Paráfrase *Rúbrica* *Outro vilancete de Don João [de Meneses] a unha escrava súa.*

Mote Cativo son de cativa, servo dunha servidora, *senhora* de seu *senhor*.

Glosa I. Porque a súa fermosura, a súa graza por Deus dada, o triste que tarde mata é para maior desventura, pois máis vale a sepultura de quen é o seu servidor do que a vida do seu señor.

II. Non me dá catividade, nin vida para vivir, nin dita para morrer e cumprir a súa vontade, senón paixón sen piedade, unha dor sobre outra dor, que fai servo o señor.

III. Así morro manso e manso, nunca deixo de penar, non desexo máis descanso do que morrer para acabar. Oh, que triste desexar para quen con tanta dor pasou de señor a servo!

João de Meneses (Cantanhede) dirixe unha declaración amorosa a unha escrava que podemos identificar como africana, moura ou negra, dada a presenza de ambas as minorías no Portugal de finais do século xv e inicios de xvi, anticipándose así ás celebres *endechas* de Luís de Camões dedicadas á Barbora, unha cativa coa cal andaba de amores na India, non só desde un punto de vista temático, senón tamén no relativo aos xogos de palabras no discurso poético (Dias 1998: 252). Ambos os autores recorren, por un lado, á antítese entre servo e señor no ámbito social e, por outro lado, ao intercambio dos seus valores semánticos no plano sentimental (o señor tórnase servo da súa escrava debido á paixón que sente por ela). Ademais, recóllense no CG outros textos dedicados por este autor á súa criada, sempre con declaracións de amor en ton hiperbólico.

Fóra do espazo pasional, segundo as convencións do amor cortes (obsérvese sobre todo a insistencia no *topos* da morte por amor), a relación de mouros con prácticas sexuais entre señores e criados que encontramos na sátira galego-portuguesa continúa presente no CG. Así, rexistramos alí o castelanismo léxico-semántico con valor depreciativo *perra* aplicado a mulleres africanas ou a alusión a unha criada negra, coa cal o clérigo protagonista mantén contactos sexuais nun diálogo parateatral de Henrique de Mota, que parece constituír a primeira reprodución da fala de poboación escrava africana recen-chegada a Portugal (Morán Cabanas 2023: no prelo).

As viaxes portuguesas a terras ultramarinas levaron a que na poesía cortesá gañase presenza a muller africana tanto como obxecto de amor que se presenta sincero como en contextos satíricos. Así, non cabe falar no CG de excepcionalidade, como si sucede na lírica galego-portuguesa coa célebre cantiga *Eu velida non dormia*, de Pedro Eanes Solaz (texto 41).

Texto 7 *De Dom Joam de Meneses a ãa dama que refiava e beijava
Dona Guiomar de Crasto.*

Senhora, eu vos nam acho
rezam para rafiar
e beijar tam sem empacho
Dona Guiomar,
salvante se vós sois macho.

Se o sois e nam sois dama,
é mui bem que o digais
e tambem deve sua ama
nam querer que vós jaçais
soo com ela em ãa cama.
Confessai-nos que sois macho
ou que folgais de beijar,
que doutra guisa nam acho
rezam de antrepernar
tal dama tam sem empacho.

Ajuda de Fernam da Silveira
Dous gostos podeis levar,
senhora, desta maneira,
pois sabeis de tudo usar:
ser macho pera Guiomar
e femea pera Nogueira.
E por isso nam vos tacho,
antes vos quero louvar,
nos trajos em que vos acho
podereis vós emprenhar
outra molher como macho.

Dom Rodrigo de Castro
Lancem-vos fora do paço,
ou vos levem a Lixboa
ou vos dêm outra machoa
com que percais o raivaço.
Lancem-vos ã barbicacho

ou vos mandemos capar,
porqu'outra forma nom acho
pera poder escapar
Dona Guiomar,
pois s'afirma que sois macho.

Dom Pedro da Silva
Pera parecer donzela
cousas tendes bem que farte,
mas chamardes vós muela
a beiços de dama bela
nam vos vem de boa parte.
D'hoje avante nom me agacho
nem mais hei assi d'andar,
mas com mui gentil despacho
vos hei-d'ir arregaçar
e oulhar,
se sois femea ou macho.

Fernam da Silveira, o Regedor
Com estes tratos d'amor,
com estes beijos maa hora
vos nom ham ja por senhora,
mas por ùu fino senhor.
Tambem trazês ùu recacho
e ù som de galear,
que beijais tam sem empacho
Dona Guiomar,
que vos ham todos por macho.

Outra sua e cabo
ũa mui estranha cousa
se ruge caa antre nós,
porque laa convosco pousa
Dona Joana de Sousa,
dizem qu'ee prenhe de vós!
Tambem diz cū mochacho
vos foi nam sei quem topar!

Havei eramaa empacho,
mandai ñ deles cortar
ou tapar,
e ficai femea ou macho.
(III, nº 586)

Paráfrase *Rúbrica* De Dom João de Meneses a unha dama que acariciaba e beixaba a Dona Guiomar de Castro.

Mote Señora, eu non vos vexo razón para acariciar e beixar tan sen empacho a Dona Guiomar, sálvate se sodes macho.

Glosa Se o sodes, e non sodes dama, estaría moi ben que o dixésedes e, ademais, debe a ama non querer que vós vos deitedes só con ela nunha cama. Confesádenos que sodes macho ou que folgades de beixar, que doutra guisa non vexo razón para entrepernar tal dama tan sen empacho.

Ajuda de Fernam da Silveira Dous gustos podedes levar, señora, desta maneira, pois sabedes de todo usar: ser macho para Guiomar e femia para Nogueira. E por iso non vos critico, antes vos quero louvar, pois nos traxes en que vos vexo, vós poderedes empreñar outra muller como macho.

Dom Rodrigo de Castro Bótenvos fóra do Pazo ou lévenvos a Lisboa ou déanvos outra «machoa», con que matedes o desexo. Póñanvos unha corda para frear ou mandémosvos capar, porque non vexo outra forma de escapar Dona Guiomar, pois se afirma que sodes macho.

Dom Pedro da Silva Para parecer doncela cousas tedes que ben farte, mais que vós chamedes moellas a beizos de dama bela nos vos vén de boa parte. De hoxe en diante non me baixo nin hei de andar máis así, aínda que de xeito moi xentil heivos de ir arregazar e ollar se sodes femia ou macho.

Fernam da Silveira, o Rexedor Con estes tratos de amor, con estes beixos en má hora, xa non vos teñen por señora, mais por un fino señor. Tamén mostrades desenvoltura e un son de galear, pois beixades tan sen empacho a Dona Guiomar que xa todos vos teñen por macho.

Outra sua e cabo Unha moi estraña cousa murmúrase acá entre nós, porque alá convosco pousa D^a Joana de Sousa, que din que está preñada de vós! Tamén se di que un *muchacho* vos foi non sei quen topar! Tende en hora má empacho, mandade un deles cortar ou tapar, e ficade femia ou macho.

Entre as composicións do *Cancioneiro Geral* dedicadas à *denigratio puellae* é esta, iniciada por João de Meneses, unha das máis representativas. En tal grupo pártese con frecuencia de aspectos ou circunstancias

relacionadas coa sexualidade en ton obsceno, ata incitándose abertamente, por exemplo, á práctica das relacións prematrimoniais de tipo carnal con outra persoa, mediante a masturbación coa man ou, inclusive, coa axuda dun dispositivo de forma fálica similar aos «caralhos franceses» que o trovador galego-portugués Fernando Esquio enviou a unha abadesa amiga súa (B 1604bis, V 1137). E esa presenza das mofas ao exceso de libido, tanto en mulleres laicas como relixiosas, na poesía cortesá do século xv parece tamén incluírse nun espírito lúdico que non fai preciso omitir sempre os nomes nin apelidos das protagonistas (Morán Cabanas 2018: 390-391).

A bisexualidade é o motivo do texto iniciado por João de Menezes, de aí o empeño na reiteración de antítese macho / femia en lugares estratéxicos das estrofas e a alusión hiperbólica a unha actividade sexual sen límites (repárese na expresión «tam sen empacho»). Se particularmente sarcásticas resultan as louvanzas das capacidades da protagonista para gustar de modo indiscriminado tanto de homes como de mulleres e para empreñar outra muller, son violentos os pedidos de expulsión do Pazo nunha linguaxe prosaica e vulgar («machoa», «raivaço») e as suxestións de tomar medidas tan drásticas como a castración ou o levantamento da saia para descubrir o misterio das súas partes íntimas. O último *ajudador* fai fincapé na necesidade de resolver contradicións, ora a través da amputación fálica ora da ocultación do órgano xenital feminino. Mentres uns din que Dona Joana de Sousa está «prenhe de vós!», outros afirman que a encontraran cun rapaz.

A dama citada xa na rúbrica, beixada e acariciada en público por outra, é Guiomar de Castro, que talvez poida identificarse precisamente como a irmá do poeta Rodrigo de Castro, o cal non deixaría de intervir na composición colectiva, lembrando así o carácter desenfadado deste tipo de poesía e o ambiente de complicidade lúdica e social en que se crea. Porén, ao nome feminino en cuestión están ligados outros textos do CG, non resultando sempre fácil a discriminación entre os dirixidos a ela ou a outras señoras homónimas e coetáneas (Dias 2003). A propósito de Nogueira, cabe pensar na súa identificación co individuo outras veces citado tan só polo apelido (II, 208-209) e que, á súa vez, poderá corresponderse co Álvaro Nogueira que colabora como autor na compilación de Resende (III, 268). A identificación da dama que é branco de comentarios non se cita explicitamente, mais, a xulgar polas interven-

cións, é por todos sobradamente coñecida, chegándose mesmo a relacionar cunha tal Joana de Sousa.

Lémbrese que a hipersexualización ligada ás relacións sexuais interfemininas (Callón 2017: 35) tamén está presente, aínda que localizada noutros espazos sociais e envolvida en diferente espírito, na sátira trobadoresca medieval, particularmente na cantiga que o galego Afonso Eanes do Coton dirixe á soldadeira Maria Mateu, que «tan desejosa ch'es de cono com'eu» (texto 63).

Texto 8 *De Diogo Brandan [a] Anrique de Sá, sobre que chegando a um mosteiro lhe veio ãa freira beijar a capa sem lhe dizer outra cousa.*

Sem vida fazer em lapa,
as vossas amigas tanto
me têm por homem tam santo
que me vêm beijar a capa.
Mas por mais minha saude,
desejo saber em cabo
se ma beijam por diabo,
se por homem de vertude.

Reposta d' Anrique de Saa
De diabo vos seguro,
antes por homem de bem
estas senhoras vos tem,
pois nunca trepastes muro.
E por isso, ao que sento,
a beijam por ter saude,
que ham que tendes vertude
para dor d'esquentamento.

(II, nº 362)

Paráfrase *Rúbrica* De Diogo Brandão [a] Anrique de Sá, sobre cando, chegando a un mosteiro, unha freira lle veu beixar a capa sen lle dicir outra cousa.
[Pregunta de Diogo Brandão] Sen facer vida de eremita, as vosas amigas me teñen por home tan santo que me veñen beixar a capa; mas, para mellor saúde miña, desexo saber, en fin, se ma beixan por diabo ou se por home de virtude.

Resposta de Anrique de Saa De diabo vos aseguro que non, antes por home de ben estas señoras vos teñen, pois nunca trepastes muro (de convento feminino). E por iso, ao meu parecer, béixana para teren saúde, pois pensan que tendes virtude para dor de *esquentamento*.

O primeiro poeta, retando en habilidade dialéctica o segundo, manifesta mesmo con ansiosa curiosidade a súa vontade de saber por que as freiras lle foron beixar a capa, non levando el unha vida de eremita, ou sexa, dedicada á contemplación relixiosa. Obsérvese, por un lado, que alude a estas como «as vossas amigas» coa finalidade de insinuar as relacións de intimidade que o interlocutor mantén con elas. Por outro, repárese no simbolismo da peza da vestimenta en cuestión como virtude, así como na dobre acepción que ten aquí este termo: ben moral e capacidade curativa.

Na liña da agudeza da pregunta, o interpelado expón a resposta en termos firmes e irónicos, xogando co dobre sentido do termo *esquentamento* como dor e ardor provocada por doenza venérea ou como o desexo ardente das freiras, efectos que poderán encontrar remedio na capa de Diogo Brandão. Así, cabería entender, por un lado, que este practica a abstinencia ou carece de dotes sexuais (a súa falta de experiencia no amor coas monxas fica ben subliñado, con efecto, na expresión «nunca trepastes muro», enténdase, do convento); por outro, no sentido contrario, aproximándose ao deán de Cádiz a quen Afonso X atribúe o poder de «matar fogos» (B 493, V 76) e posuíndo, entón, a capacidade de satisfacer a lascivia das mulleres. Porén, noutros versos do *CG* dirixidos tamén por Henrique de Sá a Diogo Brandão en que se mencionan as monxas, néganse efectivamente tales proezas mediante outras recorrencias a agudezas verbais ligadas ao erotismo, polo que debe descartarse esta última interpretación.

Se na lírica galego-portuguesa a sátira conventual feminina aparece orientada cara á luxuria con referencias a diversos estamentos e mesmo a conventos concretos (como o de Arouca por A. Lopez de Baian, texto 21), na compilación de Garcia de Resende encontrámola tanto en comentarios críticos introducidos de modo tanxencial en diversos poemas, como en textos que lle dedican unha particular atención como o citado. Nalgunha ocasión alúdense tamén algúns mosteiros, entre outros, o de Lorvão, gobernado por unha célebre abadesa amante de João Gomes de Abreu (III, nº 611) e exemplo de vida libertina de intramuros (Morán Cabanas 2023: no prelo).

Texto 9 *Anrique da Mota a Vasco Abul, porque andando ãa moça bailando em Alanquer deu-lhe, zombando, ãa cadea d'ouro e depois a moça nam lha quis tornar e andaram sobre isso em demanda. E veo Vasco Abul falar, sobre isso à rainha, estando em almada, e ahi lhe fez estas trovas.*

Ûa gentil bailadeira
d'Alanquer,
fremosa, gentil molher,
me chofrou desta maneira:
por me nam parecer fea,
vendo-a bailar ã dia,
lhe mandei por boa estrea
ũa cadea,
qu'eu no pescoço trazia.

(...)

Bailava balho vilam
ou mourisca?
—Mas chamo-lh'eu carraquisca,
mais viva que tardiam!
Eu nam sei quem me venceo
pera tomar tal trabalho!
—Calai-vos, que mais perdeo,
pois morreo,
Sam Joham per ã soo balho!

(...)

Embargos d'Anrique da Mota pera se nom entregar o colar a Vasco Abul, feitos à Rainha Dona Lianor.

(...)

O parecer de Gil Vicente neste processo de Vasco Abul à Rainha Dona Lianor.

(...)

(II, nº 803)

Paráfrase *Rúbrica* Anrique da Mota a Vasco Abul, porque, andando unha moza bailando en Alenquer, deulle, mofándose, unha cadea de ouro e despois a moza non lla quixo devolver e andaron en demanda sobre isso. E veu Vasco Abul falar sobre isso á raíña, estando en Almada, e aí fixo estas trobas. Unha xentil bailadeira de Alenquer, fermosa, xentil muller, burlouse de min desta maneira: porque non me pareceu fea, véndoa bailar un día, mandeille por boa vontade unha cadea que eu no pescozo traía. Bailaba baile vilán ou mourisca? — Máis ben lle chamo eu *carraquisca*, máis viva que *tourdion* (ou *tordión*, baile compasado, como a gallarda)! Eu non sei que me pasou para tomar tal traballo ! — Caládevos, que máis perdeu, pois morreu, San Xoán por un só baile.

Rúbrica *Embargos de Anrique da Mota para non se entregar o colar a Vasco Abul, feitos á Rainha Dona Lianor.*

Rúbrica *O parecer de Gil Vicente neste proceso de Vasco Abul á Rainha Dona Lianor.*

Un particular interese presenta o diálogo dramático de Henrique da Mota sobre o proceso xudicial relacionado coa liberalidade amorosa de Vasco Abul, entre outros motivos, pola presenza da raíña Dona Leonor como confidente, a que se recorre solicitando a súa función de xuíza que dite sentenza xusta. Este papel foi desempeñado tamén por mulleres da Corte noutros textos do *CG*, como o da contenda entre *o Cuidar e o Suspirar*, na cal asistimos ao vulgar ficticio de Dona Leonor da Silva, en calidade de figura estelar do Pazo e experta en matar de amores (I, nº 1).

O asunto a resolver agora xira ao redor das queixas de Vasco Abul que, pretendendo que lle sexa restituído o colar que tería entregado a unha bailarina, leva o caso ao tribunal, esquecendo que quen quixer ser un famoso amante debe de ser xeneroso. Precisamente os datos fornecidos na rúbrica permítennos aproximarnos á data dos versos, pois a soberana terá permanecido nas terras indicadas, polo menos, desde a primavera de 1509 ata o ano seguinte. Non ouvimos a voz da soberana, mais esa inclusión no diálogo a modo de apelo feito ao seu poder remítenos logo ao seu mecenado no ámbito das artes e das letras, dando unha especial atención ao teatro; de feito, a traxectoria de Gil Vicente, que conta cunha intervención neste diálogo, a única ao longo no *CG*, estivo asociada, desde o seu inicio, a Dona Leonor, a primeira en apreciar o seu talento e responsable de encargarlle as súas primeiras pezas teatrais, algunhas das cales foron representadas en lugares de uso exclusivo da raíña e das súas

damas. Neste sentido, xunto co papel das señoras que actuaram como mecenas no ámbito da produción trobadoresca medieval, sobresa e o apoio da soberana lusa à cultura literária nos albores do século xv e xvi, precisamente nos anos iniciais da imprenta en Portugal.

Ademais, hai que destacar a xentil bailadeira de Alenquer e as alusións á acción de bailar neste texto, que testemuñan que o uso deste verbo no portugués de finais do século xv deixou de estar vinculado ao baile feminino das cantigas de amigo galego-portuguesas. O termo pasaría entón a ligarse máis a espectáculos de índole mourisca ou vilán, como acontece na interpretación recreada por Henrique da Mota e outras do CG.

Texto 10 *De Jorge d'Aguir contr'as molheres.*

Esforça, meu coração,
nom te mates, se quiseres,
lembre-te que sam molheres.

Lembre-te qu'ee por nacer
nenhũa que nam errasse,
lembre-te que seu prazer
por bondade e merecer
nam vi quem dele gostasse.
Pois nam te des à paixam,
toma prazer, se poderes,
lembre-te que sam molheres.

Descansa, triste, descansa,
que seus males sam vinganças,
tuas lagrimas amansa,
leix'as suas esperanças,
ca pois nacen sem rezam,
nunca por ela lh'esperes,
lembre-te que sam molheres.

Tuas mui grandes firmezas,
tuas grandes perdições,
suas desleais nações

causaram tuas tristezas.
Pois nam te mates em vão,
que quanto mais as quiseses,
verás que sam as molheres.

Que te presta padecer,
que t'aproveita chorar,
pois nunc'outras ham-de ser,
nem s'ham nunca de mudar.
Deix'-as com sua naçam,
seu bem nunca lho esperes,
lembre-te que sam molheres.

Nam te mates cruamente
por quem fez tam grande errada,
que quem de si se nam sente,
por ti nam lhe daraa nada.
Vive lançando pregam
por u fores e vieres
que sam molheres, molheres!

Cabo.
Espanha foi ja perdida
por Letabla ùa vez
e a Troia destroida
por males qu'Helena fez.
Desabafa, coraçam,
vive, nam te desesperes,
ca a que fez pecar Adam
foi a mãai destas molheres.
(II, nº 207)

Paráfrase *Mote* Esforza, meu corazón, non te mates, se quiseses. Lémbtrate que son mulleres.

Glosa Lémbtrate de que está por nacer algunha que non errase. Lémbtrate de que do seu pracer por bondade e merecer non vin quen gustase. Non te entregues por tanto á paixón, toma pracer, se poderes. Lémbtrate de que son mulleres.

II. Descansa, triste, descansa, que os seus males son vinganzas. As túas lágrimas amansa, deixa as súas esperanzas. Xa que nacen sen razón, nunca por ela esperes. Lémbtrate de que son mulleres.

III. As túas moi grandes firmezas, as túas grandes perdicións, as súas desleais nacións causaron as túas tristezas. Non te mates, pois, inutilmente, xa que, canto máis as quixeres, mellor verás que son as mulleres.

IV. Que che presta padecer, que che aproveita chorar, pois nunca diferentes han de ser nin nunca han de cambiar? Déixaas coa súa nación, o seu ben nunca o esperes. Lémbtrate de que son mulleres.

V. Non te mates cruamente por quen cometeu tan grandes erros, que quen por si propia non sente, por ti non dará nada. Vive lanzando pregóns por onde fores e viñeres, *que son mulleres, mulleres!*

Cabo España foi xa perdida por Letabla unha vez e a Troia destruída por males que Helena fixo. Desabafa, corazón, vive, non te desesperes, que a que fixo pecar Adán foi a nai destas mulleres.

Composición que contén unha célebre diatriba onde se suceden as advertencias do poeta ao seu propio corazón, pedíndolle que lembre os grandes males causados polas mulleres. Nunha especie de terapia de auto-protección fronte á paixón e os padecementos que estas provocan, avísase de que canto máis amor se lles teña, mellor se comprobará como realmente son, extrapolando a maldade e perfidia dalgunhas a todas elas. Como demostración de tal tese, cítanse tres significativos *exempla* de señoras de natureza lendaria ou mítica e destrutoras correspondentes a varios tempos e culturas: Letabla (Florinda ou La Cava, filla do conde Xulián), desexada polo rei D. Rodrigo ata converterse en causa do fin da monarquía visigoda; Helena, filla de Zeus e posuidora dunha extraordinaria beleza, que acabou por levar os gregos á guerra de Troia; e a bíblica Eva, causa da caída de Adán no pecado e da perda do paraíso para o ser humano (Morán Cabanas 2018: 385). Precedentes respectivamente dos universos medieval, clásico e bíblico, os nomes destas míticas figuras femininas aparecen citadas de modo *in crescendo* conforme as dimensións das súas nefastas consecuencias, que, no caso da última, afectarían ata hoxe a toda a humanidade.

Bibliografía

Edicións e antoloxías

- Adefonsi chronica* (2012), CODOLGA: *Corpus Documentale Latinum Gallae-
ciae*, <http://corpus.cirp.gal/codolga/fontes/2012_chronica_ade-fonsi>
[Consultado 20 / 06 / 2022].
- Alvar, Carlos (ed.) (1986), «Las poesías de Pero Garcia d’Ambroa», *Studi me-
diolatini e volgari*, xxxii, pp. 5-112.
- Arias Freixedo, Xosé Bieito (ed.) (1993), *Antoloxía de poesía obscena dos tro-
badores galego-portugueses*, Santiago de Compostela: Edicións Positivas.
- Arias Freixedo, Xosé Bieito (ed.) (2003), *Antoloxía da lírica galego-portugue-
sa*, Vigo: Xerais.
- Azevedo, Rui Pinto de (1962), *Documentos medievais portugueses. Documen-
tos régios. Volume I. Documentos dos condes portugueses e de D. Afon-
so Henriques a.d. 1095-1185*, Tomo II, Lisboa: Academia Portuguesa da
História.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria (ed.) (1992), *As poesías de Martin Soares*, trad.
Ernesto X. González Seoane, Vigo: Galaxia [ed. italiana Bolonia, 1963].
- Cohen, Rip (ed.) (2003), *500 Cantigas d’Amigo*, Porto: Campo das Letras.
- Cohen, Rip (ed.) (2014), *The Cantigas of Pero Meogo*, Washington DC: Virtual
Center for the Study of Galician-Portuguese Lyric (<https://blogs.com-mons.georgetown.edu/cantigas/files/2013/05/Cohen-Meogo-NOVIS-SIMA-EDITIO-371a-rev3-Edition-mjf.pdf>).
- Cohen, Rip (ed.) (2016), «The cantigas of Martin Codax, edited with com-
mentary and prolegomena», in Mariña Arbor Aldea (coord.), *Pergami-
ño Vindel*, Barcelona: M. Moleiro, pp.183-204.
- Corriente, Federico (ed.) (1997), *Poesía dialectal árabe y romance en Alanda-
lús*, Madrid: Gredos.
- Cunha, Celso Ferreira da ([1945] 1999), *O Cancioneiro de Paay Gómez
Charinho, trovador do século XIII*, Rio de Janeiro [cópia facsimilada *Can-
cioneiros dos Trovadores do Mar*, edição preparada por Elsa Gonçalves,
Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda].

- Dias, Aida F. (1990-1993), *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Maia: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- Falque Rey, Emma (ed.) (1988), *Historia Compostellana*, Turnhout: Brepols.
- Falque Rey, Emma (1994), *Historia Compostelana*, Madrid: Akal Ediciones.
- Fernández de Viana y Vieites, José Ignacio (1994), *Colección diplomática del monasterio de Santa María de Ferreira de Pantón*, Lugo: Deputación Provincial de Lugo.
- Fernández Guadianes, Antonio et al. (eds.) (1998), *Cantigas do Mar de Vigo*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (<https://www.cirp.es/publicacions/pub-0035.html>) [consultado o 11 / 05 / 2022].
- Ferreiro, Manuel (ed.) (1992), *As cantigas de Rodriгу' Eanes de Vasconcelos. Edición crítica con Introducción, Notas e Glosario*, Santiago de Compostela: Edicións Laiovento.
- Gaunt, Simon–Ruth Havey–Linda Paterson (eds.) (2000) *Marcabru. A Critical Edition*, Cambridge: D. S. Brewer.
- Ġāzī, Sayyid (ed.) (1979), *Dīwān almuwaššahāat al'andalusiyya*, Alexandria: Almaarif, vol. I.
- Gonçalves, Elsa–Ramos, Maria Ana (1983), *A lírica galego-portuguesa (Textos escolhidos)*, Lisboa: Ed. Comunicação.
- Iḥsān 'Abbās (ed.) (1989), *Dīwān al'a'mà attutīlī wamajmū'a min muwaššahāatih*, Beirute: Atṭaqāfa.
- Indini, Maria Luisa (1978), *Bernal de Bonaval. Poesie*, Bari: Adriatica Editrice.
- Jones, Alan (ed.) (1992), *The Uddat al-Jalis of Ali Ibn Bishri. An anthology of Andalusian Arabic Muwashshahāt*, Cambridge: Leda House.
- Lagares, Xoán Carlos (ed.) (2000), *E por esto fez este cantar. Sobre as rubricas explicativas dos cancioneiros profanos galego-portugueses*, Santiago de Compostela: Edicións Laiovento.
- Lanciani, Giulia (ed.) (1977), *Il Canzoniere di Fernan Velho, edizione critica con introduzione, note e glossario*, L'Aquila: Japadre.
- Lang, Henry R. (2010), *Cancioneiro d'El Rei Dom Denis e estudos dispersos*, ed. organizada por Lênia Márcia Mongelli e Yara Frateschi Vieira, Niterói–Rio de Janeiro: EdUFF.
- Lapa, Manuel Rodrigues (ed.) (1970), *Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses, Edição crítica e Vocabulário de*, Lisboa: Edições de João Sá da Costa.

- Lorenzo Gradín, Pilar (ed.) (1995), *Don Alfonso [Afonso] Lopez de Baian. Cantigas, edición crítica con introducción, notas y glosario de*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Lucas Álvarez, Manuel (1997), *La documentación del Tumbo A de la catedral de Santiago de Compostela. Estudio y edición*, León: Centro de Estudios e Investigación «San Isidoro»–Caja España de Inversiones, Caja de Ahorros y Monte de Piedad–Archivo Histórico Diocesano de León.
- Marcenaro, Simone (ed.) (2012), *Pero Garcia Burgalés. Canzoniere. Poesie d'amore, d'amico e di scherno*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Marcenaro, Simone (ed.) (2015), *Afonso Anes do Coton, Cantigas. Edizione critica, traduzione, note e glossario*, Roma: Carocci.
- Marroni, Giovanna (1968), «Le poesie di Pedr' Amigo de Sevilha», *Annali dell' Istituto Universitario Orientali di Napoli–Sezione Romanza* 10, pp. 189-339.
- Martínez Pereiro, Carlos Paulo (ed.) (1992), *As cantigas de Fernan Paez de Tamalancos, edición crítica con introducción, notas e glosario*, A Coruña: Edicións Laiovento.
- Mattoso, José–Piel, José (ed.) (1980), *Livros Velhos de Linhagens*, Lisboa: Academia das Ciências.
- Mattoso, José (ed.) (1980), *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, Lisboa: Academia das Ciências.
- Michaëlis de Vasconcelos, Carolina (ed.) ([1904] 1990), *Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica e commentada*. Vol. I e II. Halle a.S.: Max Niemeyer (Reimpressão, acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do glossário das cantigas, *Revista Lusitana*, xxiii), Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- Minervini, Vincenzo (ed.) (1974), «Le poesie di Ayras Carpancho», *Annali dell' Istituto Universitario Orientale*, 16, pp. 21-113.
- Monteagudo, Enrique (ed.) (1984), *Payo Gomez Chariño, almirante y poeta*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia [Reproducción facsimilar da edición de 1934 de Armando Cotarelo Valledor, con prólogo e apéndices de Enrique Monteagudo Romero].
- Nobiling, Oskar (ed.) (2007), *As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade e Estudos Dispersos*, Ed. organizada por Yara Frateschi Vieira. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense (Col. Estante Medieval, n. 2).
- Nunes, José Joaquim (ed.) ([1928] 1973), *Cantigas d'Amigo dos trovadores galego-portugueses*, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 3 vols.

- Panunzio, Saveiro (ed.) ([1967] 1992), *Pero da Ponte. Poesías*, Vigo: Galaxia (trad. Ramón Mariño Paz).
- Paredes, Juan (ed.) (2010), *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Pérez González, Maurilio (2015), *Crónica del emperador Alfonso VII. Introducción, traducción, notas e índices*, León: Universidad de León.
- Pousada Cruz, Miguel Ángel (2013), *O cancionero de Nuno Fernandez Torneol. Edición crítica (en formato impreso e electrónico) e estudo*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela [Tese de Doutoramento inédita].
- Reali, Erilde (1962), «Il canzoniere di Pedro Eanes Solaz», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, IV, pp. 167-195.
- Rios Milhám, José, «Lírica trovadoresca em língua portuguesa. Exercícios ecdóticos (3)», contribución inédita accesible en academia.edu https://www.academia.edu/37014591/L%C3%ADrica_trovadoresca_em_l%C3%ADgua_portuguesa_Exerc%C3%ADcios_ecd%C3%B3ticos_3_ [data de consulta: 26.06.2022].
- Rodríguez, José Luis (ed.) (1980), *Cancionero de Joan Airas de Santiago. Edición y estudio, Verba. Anuario Galego de Filoloxía*. Anexo 12, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Rodríguez Galdo, María José (coord.) (1999), *Textos para a historia das mulleres en Galicia*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Romaní Martínez, Miguel (1989), *Colección diplomática do mosteiro cisterciense de Sta. María de Oseira (Ourense). 1025-1310*. Vol. II, Santiago de Compostela: Tórculo.
- Santa Clara de Allariz: Séptimo centenario de la fundación [Catálogo de la Exposición Organizada por el Archivo Histórico e Museo Provincial de Ourense]*, Ourense: Museo Arqueológico Provincial, 1986.
- Stegagno Picchio, Luciana (ed.) (1979), «As cantigas de amor de Vidal, judeu d'Elvas», in *Lição do Texto. Filologia e Literatura. I. Idade Média*, Lisboa: Edições 70, pp. 69-93 (publicado antes en *Cultura Neolatina*, XXII (1-2), 1962, pp. 157-68).
- Tavani, Giuseppe (ed.) (1964), *Lourenço, Poesie e Tenzoni. Edizione, introduzione e note*, Modena: Società Tipografica Editrice Modenese.
- Tavani, Giuseppe (ed.) (1992), *A poesía de Airas Nunez*, Vigo: Galaxia.
- Toriello, Fernanda (ed.) (1976), *Fernand' Esquyo. Le poesie*, Bari: Adriatica Editrice.

- Vallín, Gema (ed.) (1996), *Las cantigas de Pay Soares de Taveirós. Estudio histórico y edición de*, Alcalá de Henares–Madrid: Universidad de Alcalá de Henares.
- Víñez Sánchez, Antonia (2004), *El trovador Gonçal'Eanes Dovinhal. Estudio histórico y edición, Verba. Anuario Galego de Filoloxía*. Anexo 55. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Zilli, Carmelo (ed.) (1977), *Johan Baveca. Poesie*, Bari: Adriatica Editrice.

Estudos

- Alvar, Carlos (1991), *Breve diccionario artúrico*, Madrid: Alianza Editorial.
- Alvar, Carlos (2010), *Apostillas cancioneriles: de Vidal a Álvarez de Villсандino. Biblioteca Virtual Universal* (<http://www.biblioteca.org.ar/libros/153117.pdf>).
- Asperti, Stefano (1995), *Carlo I d'Angiò e i Trovatori. Componenti «provenzali» nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna: Longo Editore.
- Amaral, Luís Carlos–Barroca, Mário Jorge (2020), *Teresa. A condessa-rainha*, Lisboa: Temas e Debates.
- Arias Freixedo, Xosé Bieito (2012), «A Crexent'en sua mua baia», *Locus Criticus*, 14 (<http://locuscriticus.webs.uvigo.es/?p=458>) [consultado 16/02/2022].
- Arias Freixedo, Xosé Bieito (2013), «Chamar-m' han (per)jurada/ do amor», *Locus Criticus* (<http://locuscriticus.webs.uvigo.es/?p=477>) [consultado 01/05/2022].
- Barton, Thomas–Kelleher Marie A.–Zaldivar, Antonio M. (eds.) (2022), *Constructing Iberian Identities, 1000-1700*, Turhout: Brepols.
- Barbieri, Mario (2005), «En la raya de la sátira medieval: el *vituperium mulieris* en el *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*», in *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. de Mercedes Pampín Barral–Carmen Parrilla Garcia, Noia: Toxosoutos, I, pp. 435-446.
- Baura García, Eduardo (2018-2019), «Beatriz de Suabia: su vida y su influencia en los reinados de Fernando III y Alfonso X», *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes*, 11, pp. 61-96.
- Beltrán, Vicenç (1986), «Los trovadores en la corte de Castilla y León (II): Alfonso X, Guiraut Riquier y Pero da Ponte», *Romania*, 428 (4), pp. 485-504.

- Beltrán, Vicenç (1991), «Tipos y temas trovadorescos. iv. Pero da Ponte y la rebelión de Don Lope Díaz de Haro», in *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa: Difel, pp. 15-35.
- Beltrán, Vicenç (1998), «Tipos y temas trovadorescos, xv. Johan Soarez Coelho y el ama de don Denis», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXV (1), pp. 13-43.
- Beltrán, Vicenç (2023), «Pedr'Eanes Solaz y el plurilingüismo poético alfonsí: *edoy lelia loura*», in *Alfonso X. Su reinado y su legado ocho siglos después*, ed. Carlos de Ayala Martínez, Javier E. Jiménez López de Eguileta y Rafael Sánchez Saus, Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, pp. 105-120.
- Bianchini, Janna (2012), *The Queen's Hand: Power and Authority in the Reign of Berenguela of Castile*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Branco, Maria João–Barros Dias, Isabel de (2007), «Metamorfoses de Urraca de Castela-Leão e de Teresa de Portugal construções e desconstruções das imagens de duas rainhas», in Armando López Castro–María Luzdivina Cuesta Torre (coords.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, León: Universidad de León, pp. 335-347.
- Brea, Mercedes (2000), «*Levantou-s'a velida*, un exemplo de sincretismo harmónico», in *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, ed. de J. L. Rodríguez, Santiago de Compostela: Parlamento de Galicia–Universidade de Santiago de Compostela, pp. 139-151.
- Brea, Mercedes (2005), «Albas y alboradas: ¿un problema genérico o terminológico en la lírica gallego-portuguesa?», in Mercedes Pampín Barral–Carmen Parrilla García (coords.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, A Coruña: Toxosoutos, pp. 99-125.
- Brea, Mercedes–Lorenzo Gradín, Pilar (1996), *A cantiga de amigo*, Vigo: Xerais.
- Calderón Medina, Inés (2011), «*Cum magnatibus regni mei*». *La nobleza y la monarquía leonesas durante los reinados de Fernando II y Alfonso IX (1157-1230)*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Calderón Medina, Inés (2018), *Los Soverosa: una parentela nobiliaria entre tres reinos. Poder y parentesco en la Edad Media hispana (ss. XI-XIII)*, Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Callón, Carlos (2017), *As relacións sexoaffectivas intermasculinas e interfemininas no trobadorismo galego*, A Coruña: Universidade da Coruña, 2 vols. [Tese de Doutoramento inédita].

- Callón, Carlos (2020), «Unha cantiga lésbica amatoria no trobadorismo galego-portugués», *Scripta. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 15, pp. 1-15.
- Castiñeira López, Javier (2024), «La juglaría femenina en la cultura visual románica. Los tímpanos de San Miguel do Monte y Santa María de Ucelle», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, vol. 71, n. 135 [no prelo].
- Cavero Domínguez, Gregoria (2005), «Teresa Alfonso, infanta y reina de Portugal, a través de la historiografía y las crónicas Castellano-leonesas de su época», in *Fundamentos de los particularismos hispánicos. IX Congreso de Estudios medievales*, León: Fundación Sánchez-Albornoz, pp. 411-425.
- Cohen, Rip (2005), «‘Wake up, traitor, and love me again’: The Poetics of Practice in Torneol-1», *REEL (Revista Eletrônica de Estudos Literários)* 1:1. https://www.academia.edu/36265088/Wake_Up_Traitor_and_Love_Me_Again_The_Poetics_of_Praxis_in_Torneol_1?email_work_card=reading-history (consultado 28/04/2022).
- Cohen, Rip (2016), «aaBBB: The Strophic Form of Fernan Rodriguez de Calheiros 7», *Revista Galega de Filoloxía*, 17, pp. 33-51 (<https://doi.org/10.17979/rgf.2016.17.0.1870>).
- Cohen, Rip–Corriente, Federico (2002), «*Lelia doura* revisited», *La corónica*, 31 (1), pp. 19-40.
- Colmenero López, Daniel (2010), «La boda entre Fernando III el Santo y Beatriz de Suabia: motivos y perspectivas de una alianza matrimonial entre la Corona de Castilla y los Staufer», *Miscelánea Medieval Murciana*, 34, pp. 9-22.
- Corral Díaz, Esther (2015), «Maria Balteira, a Woman Crusader to Outremer», in *Women and Pilgrimage in Medieval Galicia*, ed. by Carlos Andrés González-Paz, Burlington: Ashgate, pp. 65-80.
- Corral Díaz, Esther (2016), «Beatriz de Suabia e a lírica galego-portuguesa», in Esther Corral Díaz–Elvira Fidalgo Francisco–Pilar Lorenzo Gradín, *Cantares de amigos. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 255-264.
- Corral Díaz, Esther (2017a), «A condición feminina na cantiga de escarnio galego-portuguesa: un caso singular do maldizer feminino», in Armando Requeixo (ed.), *Sobre letras e signos. Estudos en homenaxe a Anxo Tarrío Varela*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, CRPIH, pp. 279-290.
- Corral Díaz, Esther (2017b), «A morte en feminino na lírica galego-portuguesa: o pranto pola morte de Beatriz de Suabia», *Revista de Literatura Medieval*, xxix, pp. 91-106.

- Corral Díaz, Esther (2021), «A peregrinación feminina a través das cantigas», *Ad Limina*, XII, pp. 95-118.
- Corral Díaz, Esther (2022), «Modelos de reinas en relación con la lírica galego-portuguesa: el mecenazgo de Leonor Plantagenet y Berenguela de Barcelona», in Dulce M^a González Doreste–Francisca del Mar Plaza Picón (eds.), *Estereotipos femeninos desde la antigüedad clásica hasta el siglo XVI*, Berlin / Boston: De Gruyter, pp. 59-74.
- Correia, Ângela (2016), *Ama. A importância de um nome no conhecimento sobre os trovadores medievais galego-portugueses*, Lisboa: Bibliotrónica Portuguesa.
- Cunha, Celso Ferreira da (1982), *Estudos de Versificação Portuguesa (Séculos XIII a XVI)*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian–Centro Cultural Português.
- Cunha, Celso Ferreira da (1983), «Uma carta de Joaquim de Vasconcellos sobre o ‘Cancioneiro da Ajuda’», *Boletim de Filologia*, XXVIII, pp. 317-325.
- Dias, Aida Fernanda (1996), «As Mulheres nas Letras Portuguesas Medievais», *Santa Barbara Portuguese Studies*, 3, pp. 7-26
- Dias, Aida Fernanda (2003), *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. Dicionário (común, onomástico e toponímico)*, Maia: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- Ferreira, João Paulo Martins (2019), *A nobreza galego-portuguesa da Diocese de Tui (915-1381)*, Santiago de Compostela: CSIC, Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento.
- Ferreira, Manuel Pedro (1993), «Martin Codax», in *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Org. e coord. de Giulia Lanciani–Giuseppe Tavani, Lisboa: Editorial Caminho, pp. 433-436.
- Ferreira, Manuel Pedro (2004), «O rasto da música no *Cancioneiro da Ajuda*», *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos depois*. Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 25 a 28 de Maio 2004), Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp.185-210.
- Ferreira, Manuel Pedro ([2004] 2016), «Som mudo no *Cancioneiro da Ajuda*», *Colóquio Cancioneiro da Ajuda (1904-2004)* (Faculdade de Letras de Lisboa–Biblioteca da Ajuda, 11, 12 e 13 de Novembro de 2004), Lisboa : Imprensa Nacional–Casa da Moeda, pp. 87-112.
- Ferreira, Manuel Pedro (2005), *Cantus coronatus. Sete cantigas d’amor d’El-Rei Dom Dinis (1279-1325): A Música*, Kassel: Reichenberger.
- Ferreira, Manuel Pedro (2014), «Notas franciscanas (séculos XIII-XVII): Identidade dos livros litúrgicos menoritas. Iconografia e música no culto dos

- Mártires de Marrocos», *Itinerarium. Revista cuadrimestral de cultura*, LX, nº 209, pp. 411-447.
- Ferreira, Maria do Rosário (1999), *Águas doces, águas salgadas. Da funcionalidade dos motivos aquáticos na 'Cantiga de Amigo'*, Porto: Granito.
- Ferreiro, Manuel–Martínez Pereiro, Carlos Paulo–Tato Fontaiña, Laura (eds.) (2007), *Normas de edición para a poesía trovadoresca galego-portuguesa medieval*. A Coruña: Universidade da Coruña–Servizo de Publicacións.
- Fidalgo Francisco, Elvira (2009), «A “dona loada que A torto foy malhada”: ¿un caso de violencia de xénero?», in M. Brea (ed.), *Pola melhor dona de quantas fez*. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 225-238.
- Frappier, Jean (1959) «Vue sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XII siècle», *Cahiers de civilisation médiévale*, 2, pp. 135-156.
- Fuente Cornejo, Toribio (1994-1995), «Levad', amigo, que dormides as manhanas frias: Una lectura de la cantiga de Torneol», *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 44-45 (1), pp. 281-314.
- Fuente Pérez, María Jesús (2017), *Violante de Aragón, Reina de Castilla*, Madrid: Anejos de la Revista de Historiografía 6.
- García-Fernández, Miguel (2021), «Mulleres nobres entre o reino de Galiza e a corte rexia en tempos de Afonso X: conexións familiares e vínculos culturais», in Mercedes Brea–Pilar Lorenzo Gradín (eds.), *Afonso X e Galicia*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 177-208.
- García-Fernández, Miguel (2022), «Beyond the Wall: Power, parties, and sex in Late Medieval Galician nunneries», in Mercedes Pérez Vidal (ed.), *Women Religious Crossing between Cloister and the World. Nunneries in Europe and the Americas, ca. 1200-1700*, Leeds: Arc Humanities Press, pp. 61-86.
- Garnier, François (1989–2003), *Le langage de l'image au Moyen Age*, 2 vols, 1. *Signification et symbolique*; 2. *Grammaire des gestes*, Paris: Le Léopard d'Or.
- Gomes, Maria Joana (2018), «Una cuestión de género: las cartas de la reina Urraca en la *Historia Compostellana*», in Jean Pierre Jardin et al (eds.), *Cartas de mujeres en la Europa medieval: España, Francia, Italia, Portugal (siglos XI-XV)*, Madrid: La Ergástula, pp. 281-297.
- Gonçalves, Elsa (1976), «[Recensão a] Minervini, Vincenzo, “Le poesie di Ayras Carpancho”, *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, 1974, 16: 21-113», *Cultura Neolatina*, 36, 1976, pp. 121-128.

- Gonçalves, Elsa (2016), *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*, João Dionísio–Henrique Monteagudo–M. Ana Ramos (eds.), A Coruña: Real Academia Galega.
- González, Julio (1980-1986), *Reinado y diplomas de Fernando III*, Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- González Jiménez, Manuel (2004), *Alfonso X el Sabio*, Barcelona: Ariel.
- Gordo Molina, Ángel–Melo Carrasco, Diego (2018), *La reina Urraca I (1109-1126): La práctica del concepto de imperium legionense en la primera mitad del siglo XII*, Gijón, Santiago de Chile: Ediciones Trea–Universidad Adolfo Ibáñez.
- Gutiérrez García, Santiago–Lorenzo Gradín, Pilar (2001), *A literatura artúrica en Galicia e Portugal na Idade Media*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Hartmann, Martin (1981 [1897]), *Das Muwaššah. Das arabische Strophengedicht. Eine Studie der Geschichte und der Dichter einer der Hauptformen der arabischen Verkunst mit Formenlisten, Versmassen, und Namenregister*. Weimar: Felber, 1897. Reimpresso em Amsterdam: APA–Philo Press.
- Harvey, Ruth (2016), «Écrire, trobar: le troubadour entre création et représentation», *Revue des langues romanes*, cxx (1), pp. 3-16.
- Hernández, Francisco J. (2021), *Los hombres del rey y la transición de Alfonso X a Sancho IV*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Jeanroy, Alfred (1969), *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge. Études de littérature française et comparée*, Paris: Champion.
- Katz, Melissa R. (2015), «A Convent for ‘La Sabia’. Violante of Aragón and the Clarisas of Allariz», in James D’ Emilio (ed.), *Culture and Society in Medieval Galicia: A Cultural Crossroads at the Edge of Europe*, Leiden, Boston: Brill, pp. 812-836.
- Kinkade, Richard P. (1994), «A royal scandal and the rebellion of 1255», in Filippo Maria Toscano, *Homage to Bruno Damiani from his loving students and various friends: a festschrift*, Lanham, New York / London: University Press of America, pp. 185-198.
- Lanciani, Giulia–Tavani, Giuseppe (1995), *As cantigas de escarnio*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Lemaire, Ria (1983), «Relectura de una cantiga de amigo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32 (2), pp. 289-298.
- Lemaire, Ria (1988), *Passions et positions: contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes*, Amsterdam: Rodopi.

- Lemaire, Ria (2008), «Femmes, jongleurs et troubadours: La mise-en-forme du discours médiéviste», *Les voix des femmes dans les cultures de langue portugaise: penser la différence*, Actes du colloque international du Séminaire d'Etudes Lusophones, Maria Graciete Besse (dir.), Paris: Université Paris-Sorbonne. Acceso en: <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr>.
- Lemaître, Jean-Loup–Vielliard, Françoise (2006), *Portraits de troubadours. Initiales des chansonniers provençaux I & K*, colab. de M.-Th Gousset–M.-P. Laffite, Paris: Ussel Musée du Pays d'Ussel–Centre Trobar.
- Lemaître, Jean-Loup–Vielliard, Françoise (2008), *Portraits de troubadours. Initiales du chansonnier A (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5232)*, colab. de M.-Th. Gousset–M.-P. Laffite, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Lopes, Graça Videira (2018), «Vozes do silêncio: algumas considerações sobre as mulheres da lírica galego-portuguesa», in Esther Corral Díaz (ed.), *Voces de mujeres en la Edad Media. Entre realidad y ficción*, Berlin, Boston: De Gruyter, pp. 340-352.
- Lorenzo Gradín, Pilar (1990), *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Lorenzo Gradín, Pilar (1991), «La malcasada de Don Denis: la adaptación como renovación», *Revista de Literatura Medieval*, 3, pp. 117-128.
- Lorenzo Gradín, Pilar (2013), «Los *lais de Bretonha*: de la compilación en prosa al cancionero», *e-Spania* [En línea], 16 | diciembre 2013, URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/22767>; DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.22767>.
- Luxenberg, Christoph (2007), *The Syro-Aramaic reading of the Koran. A contribution of the decoding of the language of the Koran*, Berlin: Schiler.
- Madero, Marta (1992), *Manos violentas, palabras veladas. La injuria en Castilla y León (siglos XIII-XV)*, Madrid: Taurus.
- Marcenaro, Simone (2012), «La rainha franca, Jeanne de Ponthieu e il “ciclo delle tre dame” di Pero Garcia Burgalés», in Pilar Lorenzo Gradín–Simone Marcenaro (eds.), *El texto medieval: de la edición a la interpretación*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 211-224.
- Marques, Maria Alegria–Soalheiro, João (2009), *A Corte dos primeiros reis de Portugal. Afonso Henriques. Sancho I. Afonso II*, Gijón: Trea.
- Martin, Therese (2006), *Queen as king: Politics and architectural propaganda in twelfth-century Spain*, Leiden, Boston: Brill.

- Meneghetti, M. Luisa (1999), «La forma-canzoniere fra tradizione mediolatina e tradizioni volgari», *Critica del Testo*, 2, pp. 1-22.
- Meneghetti, M. Luisa (2015), *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Torino: Einaudi.
- Michaëlis de Vasconcelos, Carolina (1895), «Zum Liederbuch des Königs Denis von Portugal», *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXIX, pp. 513-541.
- Michaëlis de Vasconcelos, Carolina (2004), «Guarvaia. O Rei D. Sancho I como autor de uma cantiga de amigo», in Yara Frateschi Vieira *et al.*, *Glosas Marginais ao Cancioneiro Medieval Galego-Português de Carolina Michaëlis de Vasconcelos*, Coimbra: Imprensa da Universidade, pp. 431-485.
- Miguélez Cavero, Alicia (2010), *Gesto y gestualidad en el arte románico de los Reinos hispanos: lectura y valoración iconográfica*, Madrid: Círculo Románico.
- Miguélez Cavero, Alicia (2011), «El dedo índice como atributo regio de poder en la iconografía románica de la Península Ibérica», in *Imágenes del poder en la Edad Media, Estudios 'in memoriam' del Prof. Dr. Fernando Galván Freile*, vol. II, León: Universidad de León, pp. 325-340.
- Miranda, José Carlos Ribeiro (2016): *Os trovadores e o rapto de Elvira Anes da Maia*, s. l.: Estratégias criativas.
- Morán Cabanas, M. Isabel (2018), «O retrato descortés das damas no *Cancioneiro Geral*: motivos e imagens da tradição lírica», in E. Corral Díaz (ed.), *Voces de Mujeres en la Edad Media*, Berlin–Boston: De Gruyter, pp. 381-391.
- Morán Cabanas, M. Isabel (2023), «Zoomorfismo e castelhanismo na discriminação étnico-religiosa e sexual do *Cancioneiro Geral*: marrano, perro e perra», in *Limiaries Homem/Animal na literatura e na cultura da Idade Média*. Org. de Cristina Alvares e Sérgio Sousa. Berlin: Peter Lang, pp. 249-264.
- Monteagudo, Henrique (2008), *Letras primeiras. O Foral do Burgo de Caldeas, os primórdios da lírica trovadoresca e a emerxencia do galego escrito*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Monteagudo, Henrique (2014), *A nobreza miñota e a lírica trovadoresca na Galicia da primeira metade do século XIII. A personalidade histórica do trovador Johan Soayrez Somesso. Os trovadores Afonso Soarez Sarraça e Estevan Fayan*, Noia (A Coruña): Toxosoutos.
- Montero Cartelle, Enrique (2004), «A linguaxe erótica no galego medieval: *foder*», in Rosario Álvarez Blanco–Francisco Fernández Rei–Antón Santa-

- marina (eds.), *A lingua galega: historia e actualidade*, Santiago de Compostela: ILG, pp. 627-636.
- Montero Santalha, José-Martinho (2000), «Introdução: Objecto, metodologia e estrutura do presente trabalho», *As rimas da poesia trovadoresca galego-portuguesa: catálogo e análise*. Tese de doutoramento, Universidade da Coruña. Acesso em https://www.academia.edu/14382763/_As_rimas_da_poesia_trovadoresca_Introdu%C3%A7%C3%A3o_Objecto_metodologia_e_estrutura_do_presente_trabalho_2000_.
- Morrás, María (1997), «Fortuna de las formas zejelescas en la poesía castellana», *Atalaya*, 8, pp. 113-134.
- Nabais, Paula–Castro, Rita–Lopes, Graça Videira–Correia de Sousa, Luis–Melo, M. João (2016), «Singing with light: an interdisciplinary study on the medieval Ajuda Songbook», *Journal of Medieval Iberian Studies*, 8 (2), pp. 283-312.
- Nascimento, M. Teresa (2000), «Imagens da mulher no *Cancioneiro Geral*», in *O feminino nas línguas, culturas e literaturas*. Org. De Maria Elisete Almeida–Michel Maillard. Funchal: Universidade da Madeira, pp. 297-305
- Oliveira, António Resende de (1994), *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Edições Colibri.
- Oliveira, António Resende de (2007), «Do reino da Galiza ao reino de Portugal (1065-1143)», *Revista de História das Ideias*, 28, pp. 17-37.
- Osório, Jorge (2005), «Do Cancioneiro ‘ordenado e emendado’ por Garcia de Resende», *Revista da Faculdade de Letras-Línguas e Literaturas*, xxii, pp. 291-335.
- Pallares Méndez, María del Carmen–Portela Silva, Ermelindo (2003), «La reina Urraca y el obispo Gelmírez. Nabot contra Jezabel», in Luís Adão da Fonseca–Luis Carlos Amaral–Maria Fernanda Ferreira Santos (eds.), *Os reinos ibéricos na Idade Média: livro de homenagem ao Professor Doutor Humberto Carlos Baquero Moreno*, Porto: Livraria Civilização, pp. 957-962.
- Pallares Méndez, María del Carmen–Portela Silva, Ermelindo (2006), *La Reina Urraca*, Donostia–San Sebastián: Nerea.
- Pardo de Guevara y Valdés, Eduardo (2000), *Los señores de Galicia. Tenentes y condes de Lemos en la Edad Media*, Vol. 1, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Peixeiro, Horácio Augusto (1999), «A iluminura portuguesa nos séculos XIV e XV», in *A Iluminura em Portugal. Identidade e Influências. Catálogo da*

- Exposição, 26 de Abril a 30 de Junho de 1999*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999, pp. 287-309.
- Rabadé Obradó, María del Pilar (2021), «Aproximación al entorno femenino de Alfonso X», *e-Spania: revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 39, URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/40874>; DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.40874>.
- Ramos, M. Ana (2008), *O Cancioneiro da Ajuda. Confeção e Escrita*, 1 e II vols., Universidade de Lisboa: Faculdade de Letras, Departamento de Linguística Geral e Românica.
- Ramos, M. Ana ([2015] 2016), «'Retratos' de trovadores. A tradição galego-portuguesa», *Politeia: História e Sociedade*, 15 (1), pp. 183-209.
- Ramos, M. Ana (2016), «De um antigo canto em francês a textos tardios em galego-português. Os lais», in Graça Videira Lopes–Manuel Pedro Ferreira, *Do canto à escrita: novas questões em torno da lírica galego-portuguesa nos cem anos do Pergaminho Vindel*, Lisboa: IEM–CESEM, pp. 59-92.
- Reckert, Stephen–Macedo, Hélder (1996), *Do Cancioneiro de Amigo*. 3ª ed. corrigida e aumentada, Lisboa: Assírio & Alvim.
- Recuero Astray, Manuel (1997), «La reina doña Berenguela y la devoción al camino de Santiago: breve relato historiográfico», in José Leira López (ed.), *O Camiño inglés e as rutas atlánticas de peregrinación a Compostela*, A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 61-64.
- Recuero Astray, Manuel (2018), «La reina doña Berenguela y la *Chronica Adefonsi Imperatoris*», in Esther Corral Díaz (ed.), *Voces de mujeres en la Edad Media: Entre realidad y ficción*, Berlin, Boston: De Gruyter, pp. 33-44.
- Rei, António (2001): «Os Riba de Vizela, Senhores de Terena (1259-1312)», *Callipole*, 9, pp. 13-22.
- Reilly, Bernard F. (1982), *The Kingdom of León-Castilla under Queen Urraca, 1109-1126*, Princeton: Princeton University Press.
- Reilly, Bernard F. (1998), *The Kingdom of León-Castilla Under King Alfonso VII, 1126-1157*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Rêpas, Luís Miguel (2003), *Quando a nobreza traja de branco. A comunidade cisterciense de Arouca durante o abadessado de D. Luca Rodrigues (1286-1299)*, Leiria: Edições Magno.
- Rêpas, Luís Miguel (2021), *Esposas de Cristo. As Comunidades Cistercienses Femininas na Idade Média*, 2 vols., Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra [Tese de Doutoramento inédita].
- Ríos Rodríguez, María Luz (2021), «Proyección espiritual de la reina Violante en los reinos de Galicia, León y Castilla», in Mercedes Brea–Pilar Lo-

- renzo Gradín (eds.), *Afonso X e Galicia*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 89-113.
- Rodríguez Porto, Rosa M^a (2021), «Cara e cruz: conflito político, territorio e padroado rexio en Galicia durante o reinado de Afonso X e Violante de Aragón», in José Miguel Andrade Cernadas–Simon R. Doubleday (eds.), *Galicia no tempo de Afonso X*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 243-274.
- Ron Fernández, Xavier (2005), «Carolina Michaëlis e os trobadores representados no *Cancioneiro de Ajuda*», in Mercedes Brea (coord.), *Carolina Michäelis e o Cancioneiro da Ajuda hoxe*, Santiago de Compostela: CRPIH–Xunta de Galicia, pp. 121-188.
- Ron Fernández, Xavier (2018), «Martin Codax: o nome. A onomástica na lírica trobadoresca», in *The Vindel Parchment and Martin Codax. The Golden Age of Medieval Galician Poetry*, Alexandre Rodríguez Guerra–Xosé Bieito Arias Freixedo (eds.), John Benjamins Publishing Company, pp. 232-233.
- Salcedo Tapia, Modesto (1999), *La familia Téllez de Meneses en los tronos de Castilla y Portugal*, Palencia: Institución Tello de Meneses–CECEL–CSIC–Diputación de Palencia.
- Samyn, Henrique Marques (2019), *A pastora e a alegoria: A invenção da pastorela alegórica no Trovadorismo e nos Carmina Burana*, Niterói: Editora da EdUFF.
- Sánchez Ameijeiras, Rocío (2016), «La, coiro, seda e ouro: indumentaria real e figurada na Galicia Medieval», in Miguel Anxo Seixas Seoane (coord.), *Con-fío en Galicia. Vestir Galicia, Vestir o Mundo*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 213-240.
- Santiago Gómez, Carmen de (2018): «O protagonismo feminino na lírica galego-portuguesa. Entre historia e literatura», in Esther Corral Díaz (ed.), *Voces de mujeres en la Edad Media. Entre realidad y ficción*, Berlin, Boston: De Gruyter, pp. 353-361.
- Sbriccoli, Mario (2009), «La benda della Giustizia. Iconografia, diritto e leggi penali dal medioevo all'età moderna», in Idem, *Storia del Diritto penale e della Giustizia. Scritti editi e inediti (1972-2007)*, tomo 1, Milano: Giuffrè Editore, pp. 155-207.
- Schmitt, Jean-Claude (1993), «Le miroir du canoniste. Les images et le texte dans un manuscrit médiéval», *Annales. Economies. Sociétés. Civilisations*, 48, n° 6, pp. 1471-1495. Acceso en: https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1993_num_48_6_279226

- Schmitt, Jean-Claude (1995), «Gesti», in *Enciclopedia dell'Arte Medievale Treccani*, Acesso en: https://www.treccani.it/enciclopedia/gesti_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29.
- Shadis, Miriam (1996), «Berenguela of Castile's political motherhood: the management of sexuality, marriage, and succession», in John Carmi Parsons–Bonnie Wheeler (eds.), *Medieval Mothering*, New York: Routledge, pp. 335-358.
- Sleiman, Michel (2000), *A poesia árabe-andaluza*, Ibn Quzman de Córdoba, São Paulo: Perspectiva.
- Sleiman, Michel (2005), «Ibn-Quzman de Córdoba à luz da 'asabiyyah: árabes, berberes e andaluzes?», in Margarida M^a de Carvalho *et al.*, *As cidades no tempo*, São Paulo: Olho d'Água, pp. 153-177.
- Sleiman, Michel (2019), «Estudos corânicos e tradução: o texto original», *Cadernos de tradução*, 39, pp. 101-119.
- Stirnemann, Patricia ([2004] 2016), «La décoration du *Cancioneiro da Ajuda*», *Cancioneiro da Ajuda (1904-2004)*, Lisboa, Faculdade de Letras de Lisboa–Biblioteca da Ajuda, 11, 12 e 13 de Novembro de 2004. Colóquio organizado por M. Ana Ramos e Teresa Amado, Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- Sodré, Paulo Roberto (2008), *Cantigas de madre galego-portuguesas*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- Sottomayor-Pizarro, José Augusto de (1999), *Linhagens medievais portuguesas: genealogias e estratégias, 1279-1325*, Porto: Universidade do Porto, 2 vols.
- Sottomayor-Pizarro, José Augusto de (2015): «A Família Lima entre a Galiza e Portugal (séculos XII a XVI)», in *Paço de Giela. História de um monumento*, Valdevez: Município de Arcos de Valdevez, pp. 15-65.
- Souto Cabo, José António (2006), «Pedro Garcia de Ambroa e Pedro de Ambroa», *Revista de Literatura Medieval*, 18, pp. 225-248.
- Souto Cabo, José António (2012a), «En Santiago, seend' albergado en mia pousada. Nótulas trovadorescas compostelanas», *Verba*, 39, pp. 273-298.
- Souto Cabo, José António (2012b), «Fernando Pais de Tamalhancos: trovador e cavaleiro», *Revista de Literatura Medieval*, 24, pp. 231-267.
- Souto Cabo, José António (2012c), «Lopo Lias: entre Orzelhão e Compostela», *Diacrítica: Ciências da Linguagem* 25 (1), pp. 111-135.
- Souto Cabo, José António (2012d), *Os cavaleiros que fizeram as cantigas*.

- Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*, Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense.
- Souto Cabo, José António (2018a), «Martim Codax e o fenómeno jogralesco na Galiza sul-ocidental», in A. Rodríguez Guerra–X.B. Arias Freixedo, *The Vindel Parchment and Martin Codax / O Pergamiño Vindel e Martin Codax. The Golden Age of Medieval Galician Poetry / O esplendor da poesía galega medieval*, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., pp. 83-101.
- Souto Cabo, José António (2018b), «*Et de dona Guiomar nascio don Rodrigo Diaz de los Cameros*: Figuras femininas no patrocínio da lírica galego-portuguesa (II)», in Esther Corral Díaz, *Voces de mujeres en la Edad Media: Entre realidad y ficción*, Berlin / Boston: De Gruyter, pp. 9-32.
- Souto Cabo, José António (2020), «*De illis de Mirapixe*: Monio Fernandi. O trovador Múnio Fernandes de Mirapeixe e a sua parentela», *Madrygal*, 23, pp. 335-373.
- Souto Cabo, José António (2023), «*Ca o vej'eu assaz om'ordinhado*. Clérigos e burgueses gallizianos (I)», *Madrygal*, 26 (no prelo).
- Souto Cabo, José António–Vieira, Yara Frateschi (2003), «Para um novo enquadramento histórico-literário de Airas Fernandes, dito 'Carpancho'», *Revista de Literatura Medieval*, XVI (1), pp. 221-277.
- Spina, Segismundo (1956), *Tópica do lirismo galaico-português*, São Paulo: DLCV–Universidade de São Paulo [tese de doutoramento].
- Tavani, Giuseppe (1961), «Motivi della canzone di alba in una cantiga de Nuno Fernandez Torneol», *AION*, Sez. Romana, 3, pp. 199-205.
- Tavani, Giuseppe (1969), «Motivi della canzone d'alba in una cantiga di Nuno Fernandes Torneol», in *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, pp. 265-274.
- Tavani, Giuseppe (1986), *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo: Galaxia.
- Tavani, Giuseppe (1988), «As duas versões de uma cantiga de Pedr' Eanes Solaz», in *Ensaio Portugueses. Filologia e Linguística*, Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda, pp. 350-360.
- Vadet, Jean-Claude (1968), *L'esprit courtois en Orient*, Paris: Maisonneuve et Larose.
- Vallín, Gema (1995), «¿Filla de don Paay Moniz de Rodeiro?», in *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre–1 octubre 1993)*, Granada: Universidad de Granada, vol. 4, pp. 431-437.

- Vázquez García, Tania (2008), «A representación das soldadeiras nas cantigas de escarnio galego-portuguesas e na cultura visual románica», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, vol. 74, n. 131, pp. 107-131.
- Ventura, Leontina–Oliveira, António Resende de (1995), «Os Briteiros (séculos XII-XIV). Trajectória social e política», *Revista Portuguesa de História*, 30, pp. 71-102.
- Ventura, Leontina–Oliveira, António Resende de (1996), «Os Briteiros (séculos XII-XIV). 2. Estratégias familiares e património», *Revista Portuguesa de História*, 31, pp. 65-102.
- Ventura, Leontina–Oliveira, António Resende de (2001-2002), «Os Briteiros (séculos XII-XV). 3. Imagens literárias», *Revista Portuguesa de História*, 35, pp. 143-170.
- Ventura, Leontina–Oliveira, António Resende de (2003), «Os Briteiros (séculos XII-XIV). 4. Produção trovadoresca», in Luis Adão da Fonseca *et al.* (coords.), *Os Reinos Ibéricos na Idade Média. Livro de Homenagem ao Professor Doutor Humberto Carlos Baquero Moreno*, Porto: Livraria Civilização, vol. II, pp. 763-777.
- Ventura, Leontina (1992), *A Nobreza de Corte de Afonso III*, vol. 2, Coimbra: Universidade de Coimbra [Tese de Doutoramento inédita].
- Vieira, Yara Frateschi (1999), *En cas dona Maior. O trovadores e a corte senhorial galega no século XIII*, Santiago de Compostela: Laiovento.
- Vieira, Yara Frateschi (2016), «Os Lais de Bretanha e a questão das “bailadas”», in Maria Ana Ramos–Manuel Pedro Ferreira (eds.), *Do canto à escrita: nova questões en torno da lírica galego-portuguesa nos cen anos do Pergaminho Vindel*, Lisboa: IEM–CESEM.
- Vieira, Yara Frateschi (2017), «Um caso de absorção linguística, literária e social no corpus lírico galego-português: as cantigas de Vidal, Judeu d’Elvas», in Marta Negro Romero–Rosario Álvarez–Eduardo Moscoso Mato (eds.), *Gallaecia. Estudos de lingüística portuguesa e galega*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 1061-1079 [DOI <http://dx.doi.org/10.15304/cc.2017.1080.63>].
- Vieira, Yara Frateschi (2021a), «As cantigas de Vidal, judeu d’Elvas a uma judia: relações amorosas interculturais na Península Ibérica medieval», *SVMMA*, 17, pp. 30-41. Disponível em <https://revistes.ub.edu/index.php/SVMMA/article/view/37678/36255>.
- Vieira, Yara Frateschi (2021b), «A amizade no universo feminino das cantigas de amigo». Comunicação apresentada no VII Congresso Internacional *Convivio* (Universidade da Coruña, 3 a 5 novembro de 2021).

- Vieira, Yara Frateschi–Morán Cabanas, Maria Isabel–Souto Cabo, José António (2015), *O caminho poético de Santiago. Lírica galego-portuguesa*, São Paulo: Cosac Naify.
- Yzquierdo Peiró, Ramón (2019), «Unha catedral para os reis de Galicia: o Panteón Real de Santiago de Compostela», in Anselmo López Carreira, et al. (eds.), *O Panteón Real*, Santiago de Compostela: Concello de Santiago, pp. 15-47.
- Zwartjes, Otto (1997), *Love songs from al-Andalus. History, structure & meanings of the Kharja*, Leiden : Brill.

Bibliografía electrónica

- CODOLGA: Corpus Documentale Latinum Gallaeciae, <http://corpus.cirp.gal/codolga/fontes/2012_chronica_adefonsi> [última consulta 20/06/2022].
- Littera*: Lopes–Graça Videira–Ferreira, Manuel Pedro et alii (2011-), *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de datos online], Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA <<http://cantigas.fcs.unl.pt>> [última consulta 1/05/2023].
- Locus Criticus*. Crítica textual en rede: <http://locuscriticus.webs.uvigo.es/> [última consulta 1/05/2023].
- MedDB: Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa [base de datos en liña]. Versión 3.6, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades <http://www.cirp.gal/meddb> [última consulta 1/05/2023].
- PalMed: Base de datos paleográfica da lírica galego-portuguesa [base de datos en liña]. Versión 2.1 <<http://www.cirp.gal/palmed>>. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades [última consulta 1/05/2023].
- Universo Cantigas*: Ferreiro, Manuel (dir.) (2014-): *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*. Universidade da Coruña <<http://universocantigas.gal>> [última consulta 1/05/2023].
- Dicionario de dicionarios do galego medieval*: Ernesto González Seoane (coord.)–María Álvarez de la Granja–Ana Isabel Boullón Agrelo, Universidade de Santiago de Compostela–Instituto da Lingua Galega. <https://ilg.usc.gal/ddgm/>. [última consulta 1/05/2023]

Este libro, *Mulleres medievais*.
Textos e imaxes na lírica galego-portuguesa,
editado pola Universidade de Santiago de Compostela
coa colaboración da Xunta de Galicia,
saíu do prelo nos obradoiros da Imprenta Universitaria.
Compostela, outono de MMXXIII.



Estas páxinas conteñen unha compilación de textos e imaxes que testemuñan a relevancia da muller no marco literario e histórico da lírica galego-portuguesa, un vizoso e variado escenario feminino que atende tanto a figuras históricas como a categorías sociais e relacións colectivas (familiares, sociais e amorosas) para proporcionar unha estampa da muller na nosa lírica medieval en todas as súas facetas. Como complemento, a obra inclúe un detallado estudo da representación feminina nas miniaturas do *Cancioneiro da Ajuda* e dous apéndices que rastrexan os posibles antecedentes na lírica das *carjas* e a súa evolución no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.

Coa colaboración de



XUNTA
DE GALICIA



UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA