

**ACTES DEL VII CONGRÉS
DE L'ASSOCIACIÓ HISPÀNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**
(Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)

Volum III

EDITORS:
SANTIAGO FORTUÑO LLORENS
TOMÁS MARTÍNEZ ROMERO



Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Congreso Internacional (7è : 1997 : Castelló de la Plana)

Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval : (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997) / editors, Santiago Fortuño Llorens, Tomàs Martínez Romero. — Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999

3 v. ; cm.

Bibliografia. — Textos en català i castellà

ISBN 84-8021-278-0 (o.c.). — ISBN 84-8021-279-9 (v. 1). — ISBN 84-8021-280-2 (v. 2). — ISBN 84-8021-281-0 (v. 3)

1. Literatura espanyola-S. X/XV-Congressos. I. Fortuño Llorens, Santiago, ed. II. Martínez i Romero, Tomàs, ed. III. Universitat Jaume I (Castelló). Publicacions de la Universitat Jaume I, ed. IV. Títol.

821.134.2.09"09/14"(061)

Cap part d'aquesta publicació, incloent-hi el disseny de la coberta, no pot ser reproduïda, emmagatzemada, ni transmesa de cap manera, ni per cap mitjà (elèctric, químic, mecànic, òptic, de gravació o bé de fotocòpia) sense autorització prèvia de la marca editorial.

© Del text: els autors, 1999

© De la present edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I
Campus de la Penyeta Roja. 12071 Castelló de la Plana

ISBN: 84-8021-281-0 (tercer volum)
ISBN: 84-8021-278-0 (obra completa)

Imprimeix: Castelló d'Impressió, s. l.

Dipòsit legal: CS-257-1999 (III)



ESCARNIO DE AMOR. CARACTERIZACIÓN E CORPUS

IGNACIO RODIÑO CARAMÉS

Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias «Ramón Piñeiro»

1. Unha das características peculiares do lirismo trobadoresco galego-portugués é a homoxeneidade textual, o isomorfismo, a nivel estilístico-semántico, que conduce a unha invariabilidade ou «fixeza de xénero» dos seus tres grandes tipos líricos: a cantiga de amor, a cantiga de amigo e a cantiga de escarnio e maldicir. Esa homoxeneidade responde a unha progresiva rixidez e reiteración das normas xenéricas, que puideron cristalizar nun canon ideal, non só de composición para os trobadores, senón tamén de produto estético valorado polos destinatarios (Tavani, 1988: 96-98).

Coa interpretación por parte do trobador, ou xogar, dos primeiros versos dunha cantiga –ás veces o primeiro verso xa abondaría–, o auditorio inmediatamente era capaz de identificar o xénero ó que pertencía e, en consecuencia, creaba unha serie de expectativas, baseadas nesa uniformidade textual.

Así, por exemplo, a soa presenza da palabra «senhor» (mha senhor, fre-mosa senhor, fremosa mha senhor..., as variantes son numerosas) pero tamén o eloxio e descrición da dona, a denuncia da súa indiferencia, a alusión ós efectos do amor (a coita, a perda do sen, do durmir, a morte de amor...) son motivos que caracterizaban, xa á partida, nos 2-3 primeiros versos, a cantiga de amor; a cantiga de amigo era facilmente identificable pola aparición da palabra «amigo», a alusión á separación ou á partida do amigo, a presenza de elementos da Natureza cos que o suxeito lírico dialogaba (ondas, flores, cervos...), o diálogo con outras personaxes (amigas, nai, irmás...); no caso das cantigas de escarnio era, se cadra, máis rápida e fácil esa identificación pola abundancia de topónimos e antropónimos, pola ampla galería de clases sociais e profesións, polo léxico máis concreto, mesmo erótico e obsceno.

Sen embargo, en moitas ocasións, prodúcese unha ruptura desa uniformidade textual motivada por unha apropiación ou acomodación de motivos xenéricos alleos nun outro xénero determinado. Por exemplo, cantigas de amigo que supoñen o auténtico reverso textual da cantiga de amor, e viceversa; cantigas de amor ou de amigo artelladas sobre unha fina ironía; cantigas de escarnio que aproveitan estilemas da cantiga de amor ou da cantiga de amigo.

A nosa atención vaise centrar no último destes cruces xenéricos mencionados, o das interferencias entre a cantiga de amor e a cantiga de escarnio, no que a crítica vén denominando como *escarnio de amor*.

2. Dunha forma máis directa ou indirecta, a crítica xa ten abordado este tema en diferentes ocasións. Escarnios de amor, cantigas de amor burlescas, parodísticas, satíricas, xocosas, parodias do amor cortés, xénero dubidoso, textos híbridos, textos fronteirizos, contratextos... son distintas denominacións empregadas, con algúns matices importantes, como veremos, para un conxunto de textos que retoman elementos da cantiga de amor cunha finalidade lúdica ou burlesca.

A primeira mención ó «escarnho d'amor» que coñecemos é, como non, de D^a. Carolina Michaëlis, a propósito dunha composición de Pero Garcia d'Ambroa (Vasconcelos, 1990, I, nº 357=126,4), que o mesmo trovador califica de «joguete», termo que a investigadora interpreta como «brincadeira» ou «escarnho d'amor» (Vasconcelos, 1990, II, 540).¹

Holliday (1962) analiza un total de 28 composicións que se sitúan na fronteira do amor e da sátira, elemento que teñen en común todas elas e que as aparta da típica cantiga de amor. Dos tres grupos nos que as divide, o máis interesante é, tal vez, o terceiro, «a group of eleven poems in which one or other of the conventions of the courtly-love poems is satirized or turned inside out» (1962: 39).² Volveremos sobre esta lista para facer algunhas matizacións.

No seu *Repertorio metrico*, o profesor Tavani (1967) emprega diferentes etiquetas xenéricas para un grupo de 33 composicións: «amor giocosa», «amor parodist.», «amor (burlesca)», «amor (sat.)», «amor e sch.», «amor? sch.?» e «cant. giocosa», que aluden tamén a este hibridismo do escarnio de amor.³ Estas

1. Composición na que non apreciamos ningunha das características propias do escarnio de amor, tal e como nós o entendemos. Trátase, simplemente, dunha cantiga de amor na que o trovador lamenta ter provocado o desamor da súa dama e afirma que seguirá servíndoa mentres poida. As cantigas cítanse seguindo a numeración que leva na *Lírica Profana* (1996), coincidente, na súa maior parte, coa asignada por Tavani (1967) a trobadores e cantigas: o primeiro número fai referencia ó trovador e o segundo á cantiga.

2. Este grupo estaría constituído polas composicións 56,8-63,5-104,3-115,6^{bis}-116,16-116,20-116,32-120,35-130,1-143,15 e 145,1. O resto das composicións serían: 2,6-18,36-56,1-56,15-70,14-94,18-117,6-125,16-125,30-125,32-125,40-125,43-129,2-148,17 e 148,19, cantigas nas que a sátira é máis leve ou mesmo sacrílega.

3. Trátase das cantigas 2,6-2,24-8,4-9,2-9,9-18,19-40,11-46,1-46,5-56,2-56,8-56,15-63,15-63,38-63,59-70,2-81,19-97,7-97,20-104,3-111,3-116,16-116,20-116,32-117,6-126,4-145,1-145,9-145,10-147,8-148,16-148,17-148,19, ás que poderíamos engadir a 120,9, cualificada como «tenz. parodist. su temi dell'amor cortese».

composicións aparecen comentadas no apartado dedicado á parodia e cualificadas como «parodia do amor cortés» no seu libro sobre as cantigas de escarnio (Lanciani/Tavani, 1995: 176-182, en esp. 177-180).

Foi, sen dúbida, o profesor Manuel Rodrigues Lapa quen terminou por acuñar o termo de «escarnho de amor». Cando en 1970 reedita a súa obra *Cantigas d'escarnho e de mal dizer*, advirte no Prefácio que «incorporámos mais três cantigas que pertencem a um gênero duvidoso designado por «escarnho d'amor». São elas: o nº 134, *Con vossa graça, mia senhor*, de D. Fernan Páez de Talamancos; o nº 165, *Quer-mi a mi ùa dona mal*, de Gil Pérez Conde; e o nº 397, *De vós, senhor, quer'eu dizer verdade*, de Pero Larouco. A este respeito, uma ou outra ainda poderia talvez ser acrescentada; mas não ousámos ir mais longe, limitando-nos a estas três», (1995: 18). Á parte destas tres composicións, no comentario que acompaña a cada unha das 431 cantigas de escarnio tamén indica, no seu caso, o carácter peculiar de texto híbrido. P. ex., na nº 36 (=2,6), da autoría de Afons' Eanes do Coton: «esta composición não entra na categoria das «cantigas d'escarnho e maldizer» mas antes numa categoria intermediária, a que poderíamos chamar «escarnho d'amor», que, pela forma podem ser considerados de amor, mas pela intenção, mais ou menos jocosa, poderiam entrar na classe dos serventeses». Nun total de 25 composicións fala o eminente profesor de «escarnho de amor» (n^{os} 30, 36), «verdadeira paródia da cantiga de amor» (nº 39), «um cantar d'amor que é ao mesmo tempo, e mais ainda, um cantar de maldizer» (nº 134), «caricatura graciosíssima dum traço convencional do amor cortês» (nº 181), «paródia bem humorada à teoria do amor cortês» (nº 203)...⁴

C. P. Martínez Pereiro dedicou un traballo a analizar «a evolución distorcida de teor irónica ou o exceso modulado e o prolongamento intensificado, incidindo o real e a experiencia anticonvencional nos códigos temáticos e semántico-pragmáticos da cantiga de amor» e o «esvaimento dos limites da *cantiga d'amor* galego-portuguesa cando, nun certo número (non desprezível) de textos de «género duvidoso» (en feliz denominación de M. Rodrigues Lapa), aparece unha notória deriva para os modos escarniños ou maldicentes acompañada dunha maior ou menor perda da discursividade amorosa», (1996: 44-45). O estudioso céntrase en 9 textos que atacan ou maldicen a Deus, grupo que denomina «contestación a Deus», ampliación dos xa estudados por

4. As composicións son as que levan, na 2ª e 3ª edición, pola que citamos, os números (de Lapa): 30, 36, 39, 134, 135, 155, 165, 181, 203, 214, 286, 307, 308, 309, 318, 339, 373, 375, 385, 390, 397, 405, 410, 412, 416.

Gouiran (1993) e Lopes (1993).⁵ Teremos que volver sobre estas composicións á hora de establecer os límites entre o escarnio de amor e outros (sub)xéneros colindantes.

Dos escarnios de amor fala máis concretamente Lopes no apartado dedicado á parodia, que cualifica de «proceso satírico» que parte das formas e clichés dos outros xéneros trobadorescos (non só de amor), (1993: 169-180). Distingue a autora dous tipos de parodia: «as cantigas que, de uma forma geral, «temática», parodiam os conceptos habituais da doutrina, e as que, mais especificamente, se apropiam da forma das cantigas de amor, que reorganizan com uma intención satírica clara -ou seja, os *pastiches*» (1993: 169), distinción que nos parece mellorable.

Nun recentísimo estudio, Gema Vallín tamén aborda esta «variedad poética genuina de la escuela, cimentada en la ironía, a veces en el equívoco, y desde luego en la parodia de las situaciones convencionales del género amoroso» (1997: 137). En total, a xove investigadora fala de 22 textos.⁶

Na *Lírica Profana* (1996) delimitáanse un total de 46 escarnios de amor que serán o obxecto de estudio do presente traballo (véxase o Apéndice).

Basicamente, estes son os estudos de conxunto que tratan este peculiar subxénero poético. Evitamos aquí facer un rosario de comentarios que na mesma liña dos xa vistos aparecen a propósito de cantigas concretas nas diversas antoloxías, edicións críticas ou traballos que as abordan.

Convén facer nesta altura un alto no camiño e reflexionar brevemente sobre o concepto mesmo de escarnio de amor ou burla do amor cortés nos diferentes autores, pois se a maioría das composicións practicamente coinciden (as de Afons' Eanes do Coton, as de Gil Perez Conde, as de Johan Garcia de Guilhade, as de Pedr' Amigo de Sevilha...) hai tamén diferencias nos límites que demarcan o dito subxénero.

Tavani (1967) e logo Lanciani/Tavani (1995), Martínez Pereiro (1993) e Vallín, (1997) inclúen entre os escarnios de amor un grupo de composicións cun eixe temático común: o cambio de *senhor*, única solución posi-

5. Ás inicialmente estudias por Gouiran (1993), a 56,5-56,1-125,30 e 129,2, engadiu Videira Lopes, no grupo «cantigas dirigidas a Deus» a 71,3, a 125,16 e a 152,11, e Martínez Pereiro a 72,18 e a 118,6. É curiosa a coincidencia da ordenación que fai este autor dos nove textos «condicionada pola maior ou menor distancia (ou desvío) a respecto da canónica *cantiga d'amor*» (1996: 47) coa súa correspondente clasificación no libro *Lírica Profana*, pois vemos que, efectivamente, equivale a unha evolución da simple cantiga de amor a un auténtico escarnio persoal (con motivos da mala cansó), pasando por un estadio intermedio, o da cantiga de amor (con motivos da mala cansó).

6. Son os seguintes: 2,6-2,24-9,9-24,2-46,1-56,8-56,15-63,38-63,59-70,2-111,1-111,3-111,4-111,7-115,6^{bis}-115,7^{bis}-116,16-116,19-116,20-116,32-117,6 e 157,43^{bis}.

ble á ingratidade da dama. En concreto, trátase das composicións de Fernan Paez de Talamancos, *Con vossa graça, mia senhor* e *Non sei dona que podesse* e de Osoir' Anes, *Cuidei eu do meu coração*, *Eu, que nova senhor filhei* e *Sazon é ja de me partir*. Evidentemente, a reacción do namorado non é moi cortés, é unha traizón á suposta fidelidade e constancia no servizo amoroso, pero, á parte diso, non advertimos nesas composicións, todas nun ton serio e nada xocoso (se cadra, as de Fernan Paez algo máis ferrentes), ningún matiz paródico ou burlesco que os aproximaría, sen dúbidas, ó escarnio de amor. Poderíamos citar, como fai a propia Vallín, un traballo de V. Bertolucci sobre motivos minoritarios na lírica amorosa: «Non si può negare in effetti che il motivo del cambio non abbia ricevuto una sua formalizzazione registrale, imperniata su termini-chiave come «cambiare», «altra» o «nuova» donna, «nuovo» amore o «nuovo piacere» [...], sempre in contesto di genere strettamente amoroso, naturalmente» (Bertolucci, 1993: 111-112). A propósito das dúas primeiras composicións de Osoir' Anes afirma que son «due felici e originali realizzazioni del genere amoroso nella modalità della *chanson de «change»*», mentres que da terceira di que «si delinea come un congedo» (ibid.: 113). Tamén aborda a problemática cuestión da clasificación xenérica das cantigas de Fernan Paez, a propósito das cales recorda o feito, sinalado xa por Elsa Gonçalves, de *Non sei dona que podesse* ser o único exemplo de texto transmitido baixo dous xéneros diferentes. Tamén destas conclúe que son dúas cantigas «*d'amor* sulla modalità dello *change*» (ibid.: 116).

Por outro lado, Holliday (1962), Martínez Pereiro (1996) ou Beltrán, (1986) consideran como textos satíricos ou paródicos aqueles nos que, nun acto de desepero e desengano polo seu estado amoroso, o trovador descarga a súa ira contra Deus, criticándoo e maldicíndoo. Esa crítica a Deus pode adquirir diversos matices, desde a simple queixa ata o aberto escarnio e o vituperio case herético. Tampouco esta falta de moderación e comedimento semellan moi cortesés, pero nin siquera nas máis abertamente escarniñas as consideraríamos escarnios de amor. Estamos, máis ben, ante exemplos equiparables á *mala cansó* provenzal, subxénero que non individualizan as poéticas pero que, sen dúbida, existiu e foi cultivado (Brea Hernández, 1993; Riquer, 1986: 53). Inclinámonos a consideralas como unha modalidade amorosa e non satírica, como fai M. de Riquer, salvo, claro, naqueles casos que se converten en escarnios contra Deus.

Pensamos tamén que se desvirtúa, en certo sentido, a concepción de Lapa de «gênero duvidoso» cando se aplica a estes textos que maldicen a Deus, xa que aquel se refería, exclusivamente, no noso entender, ás burlas e parodias do amor cortés e non ós ataques a Deus.

3. Delimitados así, un pouco mellor, os límites do escarnio de amor, que nalgúns casos pode estar moi próximo das modalidades amorosas da *mala cansó* e da *cantiga de change*, estudiaremos aquí estes contratextos do discurso amoroso, parodias do estricto código cortés. Se partimos da base de que os escarnios de amor son textos elaborados a partir doutros anteriores, pero con respecto ós cales se produce unha transformación paródica con finalidades lúdicas ou burlescas, poderemos afirmar que se sitúan na liña dos contratextos de Pierre Bec. Define P. Bec o contratexto como «un texte minoritaire et marginalisé, une sorte d'infra-littérature (*underground*). Sa référence paradigmatiche reste le texte, dont il se démarque, et son récepteur, inévitablement, le même que celui du texte. Car sa réception et son impact sont étroitement liés aux modalités du code textuel majoritaire» (1984: 13).

Trátase, pois, da inversión duns valores establecidos e cunha finalidade xocosa. Esa é unha das características da cultura cómica popular, de inspiración carnavalesca, que destrúe, en clave lúdica, a cultura oficial co tópic do «mundo às avessas» (Tavani, 1984). Esa cultura medieval foi común a toda a Romanía, por iso é posible identificar contratextos semellantes noutras líricas nacionais. P. Bec (1984) estudou os contratextos na lírica occitana establecendo cinco grupos: a *fin' amor* marxinalizada; o contratexto humorístico e burlesco; o contratexto obsceno e escatolóxico; o contratexto feminino e a hipertrofia do trobar. Por poñer tan só un exemplo, véxase a cansó-sirventés de Peire Cardenal, *Ar me puesc ieu lauzar d'Amor*, repaso dos tópicos, motivos, situacións e esquemas formais da cansó amorosa tradicional pero negativizándoos (texto nº 3, 35-39). Da composición *Farai un vers de dreit nien* de Guilhem de Peitieu, resalta M. de Riquer (1992: 113-117) a actitude burlesca do trobador fronte ós tópicos do amor cortés, aínda que o carácter paródico desta composición non está libre de controversia (Di Girolamo, 1989: 142-146). Outra composición do mesmo Guilhem de Peitieu, *Farai un vers, pos mi sonelh*, é interpretado como «un'articolata e complessa parodia», burla do *celar* ou discreción do trobador, das probas das damas... (Di Girolamo, 1989: 49 e ss.).

Tamén na Italia do Due e Trecento podemos atopar contratextos semellantes. En Toscana, entre 1250 e 1330, desenvolveuse unha escola poética moi peculiar: a dos *rimatori comico-realistici*, que reflectían un mundo poético totalmente oposto ó dos poetas sicilianos, de ton cortés e áulico e que, seguindo modelos occitanos, abordaban temas do amor cortés e expresaban os valores máis altos dunha sociedade feudal, cabaleiresca. Os toscanos, pola contra, mostrábanse máis realistas, máis groseiros, cunha poesía que cantaba os praceres da vida, o vicio, o xogo, o diñeiro e os aspectos máis baixos da realidade social (Vitale, 1976; Bissiacco-Henry, 1994). Moitas das súas poesías eran o auténtico reverso da poesía áulica dos sicilianos: retratos obscenos, negación do

amor, burlas sobre os efectos do namoramento... Véxase, p. ex., a burla de Cecco Angiolieri (c. 1260– ?) sobre a estupidez dos amantes devotos: «I' sono innamorato, ma non tanto / che non men passi ben leggermente; / [...] / Però non pensi donna che sia nata, / che l'ami ligio com'i' veggio molti, / sia quanto voglia bella e delicata, / ché troppo amare fa gli òmini stolti» (vv. 1-2 e 9-12, da composición LXII de Cecco Angiolieri, Vitale, 1976. 369-370).

4. Ó contrario dos contratextos toscanos, nos que o código textual subvertido o constituirían os textos doutra escola poética –a siciliana–, no caso dos provenzais e galego-portugueses, ese código atópase dentro da propia escola, paródiense textos e códigos seguidos polos mesmos autores. En realidade, non se trata de parodias de textos concretos, senón de toda unha estricta doutrina amorosa, a *fin' amor*, o amor cortés. «No caso particular da paródia trovadoresca o que lle subjaz é o conxunto de códigos ético-estéticos confirmadores da doutrina do amor cortés e do seu arquetipo textual, a canción do amor de matriz provençal. Isto porque a paródia se instituíu como o lugar de retextualización, mais ou menos eversora, dos códigos literarios actualizados por unha determinada tradición genérico-textual», aclara sinteticamente Meneses (1991: 82). O código da cortesía é, pois, común á cantiga de amor pero tamén ó tratamento do tema amoroso na cantiga de escarnio. A diferenza está no «modo de encarar» ese código, na existencia de dous rexistros, un cortés e outro burlesco. Integrando estilemas da canción cortés na cantiga de escarnio, «o público podía sentir a distancia que medeava entre o tratamento serio e o jocoso e situar-se claramente na perspectiva do risível» (Osório, 1986: 182).

Trátase, a *fin' amor*, dun «doutrinal rigoroso e metódico» (Lapa, 1981: 149), dun «rígido esquema afectivo» (Vallín, 1997: 137),⁷ pero canto máis codificadas están unhas conductas, tanto máis facilmente se poden parodiar, transgredindo esas normas ou invertíndoas con fins cómicos.⁸

O elemento en común dos escarnios de amor é a parodia do universo amoroso artellado sobre o ideario do amor cortés. Pero analizando os textos, decatámonos de que a parodia pode realizarse de diferentes modos, e máis que de grupos ou subgrupos de cantigas, falaríamos de procedementos paródicos. Basicamente, distinguimos tres procedementos de parodiar:

7. Para unha exposición sobre a recepción da *fin' amor* nos trovadores galego-portugueses, véxase Brea (1996).

8. «... plus une société est modélisée, paradigmatique en quelque sorte [...] dans ses structures sociales, religieuses, morales et littéraires, et plus sont grandes les virtualités d'émergence, de-ci, de-là, d'une contre-culture plus ou moins diffuse mais non moins réelle», Bec, 1984: 10-11.

- a transgresión con finalidades lúdicas ou cómicas;
- a «recontextualización burlesca» de determinadas normas ou preceptos;
- a inversión de valores dese ideario, ou mesmo a súa negación.

Evidentemente, ó tratarse de procedementos pode darse a combinación de varios deles nunha mesma composición.

4.1. Unha das transgresións máis numerosa é a revelación da identidade da *senhor*, a ruptura do segredo amoroso que nas composicións serias, nas cantigas de amor, se gardaba máis polo temor á reacción da dama ca pola intención de salvala dos maldicentes ou calumniadores (Brea, 1992: 172-176; Beltrán, 1995: 44). Ferreira (1993: 137 e ss.) traza «uma breve panorámica das revelações da identidade feminina» e distingue entre «as cantigas donde a dama é efectivamente identificada e aquelas em que o trovador utiliza uma pretensa falta de discrição como um processo de se furtar à quebra de sigilo».

Johan Garcia de Guilhade non resiste gardar máis o secreto: «a por que moyro vos quero dizer: / diz alguen: «Est' é filha de Maria.» / E o que sempre neguey en trobar, / ora o dix'! [...]» (70,13, 6-7 III). Tampouco Fernan Fernandez Cogominho, que desvela que *perde o sen* por unha súa sobriña: «[...] [e] dixilhis assi / (ca o non pùdi mais negar): / *A mia sobrinha mi tolheu / o sen, por que ando sandeu*» (40,11, 3-7 I).⁹ Roi Queimado acaba sucumbindo ante as insistentes preguntas de quen quería adiviñar a causa da súa coita e do seu morrer: «*Guiomar Affonso Gata / est a dona que me mata*» (148,19, 5-6), confiando ademais en que tras a súa morte, a propia dama se identifique: «Pois [que] eu ora morto for', / sei ben ca dirá mha senhor: / «Eu são Guiomar Affonso!»» (148,17, 1-3 I). Pai Soarez repróchalle á súa senhor, a «filha de don Paay / Moniz» (115,7^{bis}, 3-4 II), pola que nunca foi considerado («nunca de vos ouve nen ei / valia d' ùa correia», 7-8 I), que agora se queira aproveitar del.¹⁰ Afonso Sanchez non só desvela o nome da donzela pola que trobaba, agora que o traizoou casando, senón que aproveita para criticala, xogando coa etimoloxía doutros antropónimos que se lle poden aplicar polo seu comportamento marital: Dona Biringela (virtuosa), Dona Maria (piedosa), Dona Ousenda (atrevida), Dona Gondrode (lasciva) e Dona Gontinha (pequerrecha) (9,2).

9. En moitos casos, é posible identificar a personaxe real de que se trata. A sobriña de Fernan Fernandez Cogominho podería ser Teresa Peres de Vide ou Maria Nunes Cogominha –dependendo de cal sexa o trobador, se o pai ou o fillo, homónimos, que aparecen documentados– (Oliveira, 1993: 337-338).

10. Son moitas as interpretacións que se fan desta composición. Pode verse unha síntese en Vallín (1996) e Vallín (1996a).

Outras damas desveladas son: Sancha García (8,4), Mília Sancha Fernándiz (18,24), dona Maria (63,59), Dordía Gil e Guiomar (70,14), Sancha Perez Leve e Maria (81,19), dona Maria (104,3), Sancha Diaz (116,19), Dom'na Maria [N]egra (125,9), dona Johanna (¿e «sa irmana»?) (136,1), a de Belenha, a donzela d' Arcos, dona Maria e Sevilh' Anrique (147,7), Maria Genta (147,8), Dona Elvira (157,43^{bis}).

A exclusividade da relación amorosa, o servir e morrer por unha única *senhor*, aparece posta en causa por uns cantos Casanovas sen escrúpulos. Afons' Eanes do Coton parece queixarse, ós seus amigos, da súa situación: deambula por terras de Castela, coitado e co corazón triste, e xa non sabe cal é a dona que o fai andar así, se «casad' é, ou viuv' ou solteira, / ou touquinegra, ou monja ou freira» (2,6, 2-3 II), como quen deixa un amor en cada porto. Roi Paez de Ribela pasa revista ás súas conquistas (a de Belenha, a donzela d' Arcos, dona Maria e Sevilh' Anrique) xactándose de non ter padecido «mal d' amores» por ningunha delas (147,7). Roi Queimado afirma querer ben e servir a cantas donas ve porque quere ben á súa *senhor*. Sen embargo, se esta lle falta, non deixará de servir ás outras (148,18).

Hai trovadores atrevidos que van contra a suposta gratuidade ou desinterese da relación. Gil Perez Conde, p. ex., lamenta morrer no servicio á súa *senhor* «porque vos non ficou de mi / filho, [...]», «Filh' a que leixass' o que ei» (56,8, 4-5 I, 1 III). Tamén Pai Soarez se declara «muit' amador» e constante no seu servicio pero «d' ùa parenta que ei», da que espera sacar algo a cambio: «e podería me prestar, / par Deus, muit', e non lle custar / a ela ren do seu aver» (115,6^{bis}, 4 I, 5-7 III). E ¡que pouco cortesés parecen tamén as intencións de Johan Airas se puidese apartar do camiño que leva a súa *senhor*!: «e nos braçola filhar, / apertala fortemente, / non lhi valria dizer «¡ai!»» (63,15, 3-5 III).

Ás veces, o trovador dá mostras de desmesura e de indiscreción non só cando se atreve a falarlle á súa *senhor* (como na de Airas Moniz d' Asme, *Mia senhor, vin-vus rogar* -13,1-, na que lle pide que lle honre a barba, 6-7 I, que o avergoñe, 5-6 II) senón que descobre algunhas intimidades («quando vus eu vi en saya», 115,7^{bis}, 6 I; en saia foi tamén vista Dona Elvira, pero non polo trovador, senón por un amigo, 157,43^{bis}, 3-4 II).

4.2. A recontextualización burlesca de motivos cortesés, de tópicos da cantiga de amor, é un procedemento bastante funcional. En principio, o tratamento do tópico parece serio e acorde coa rigorosa doutrina, pero un pequeno elemento, un leve matiz revela o seu uso paródico.

P. ex., a condición da *senhor*, de muller digna dunha relación amorosa, obxecto de devoción do trovador, da que pouco se sabe na cantiga de amor, pe-

ro da que se presupón que se trata dunha dama nobre, ou dunha doncela. O contraponto resulta cando son presentadas como dignas do servicio amoroso mulleres casadas («De parescer e de falar / e de bõas manhas aver, / ela, nona pode vencer / dona no mund', a meu cuidar; / ca ela fez Nostro Senhor / e el fez o Demo maior», di Johan Garcia de Guilhade da muller de Don Foan, 70,2, 1-6 III), mulleres emparentadas (a sobriña de Fernan Fernandez Cogominho, 40,11, ou a parenta de Pai Soarez, 115,6^{bis}), mulleres relixiosas (a freira pola que Pedr' Eanes Solaz afirma morrer é outra máis fermosa cá de Nogueyra, 117,6) e, sobre todo, soldadeiras (como a de Pedr' Amigo de Sevilha que condiciona o facer ben ó trobador a cambio dun maravidil, cando outros xa o conseguen «por senhos soldus», 116,20; noutra do mesmo autor, afirma querer ben á súa *senhor* non só «polo seu mui bon parecer» senón tamén porque ela non o quere ver pobre, e se o trobador tivese algo de seu, tamén o sería da *senhor*, 116,32).

Afons' Eanes do Coton recorre á lealdade («ca sãõ cord' e leal», 2,24, 4 II) para defenderse das acusacións ó aparecer a súa *senhor* preñada. Johan Airas e Johan Garcia de Guilhade seguen mantendo esa fidelidade no servicio amoroso mesmo despois de teren casado as súas *senhores*: Johan Airas acode ó rei ó ver peligrar a súa vida a mans do novo marido da súa *senhor*, pero aínda así non lle faltan ganas de volver con ela: «en sa prison quer' entrar» (63,38, 7 III); Johan Garcia é tan constante no seu querer ben á *senhor* como en querer mal ó marido daquela: «ca, des quand' eu sa molher vi, / se pùdi, sempre a servi / e sempr' a ele busquei mal» (70,2, 5-7 I).

É ben coñecida a indiferencia da dama, a non correspondencia no servicio, pero ¡con que desmesura se mostran ante Afonso Paez de Braga («que me ffezo tornar ond' eu ya», 8,4, 7), Airas Engeitado («des que m' ela fez tornar», 12,2, 4 IV) e Airas Moniz d' Asme («Ide-vus, que tardades» (13,1, 4 IV)! Nestes exemplos, podemos comprobar a combinación do procedemento de recontextualización da desmesura co de inversión da partida, motivo recorrente no cancionero amoroso.

Outros motivos recontextualizados son: o pavor, o temor do trobador ante a posible reacción da *senhor* («*gran med[õ] ei de dona Maria, / que nos mataria*», 63,59, 5-6); a sintomatoloxía amorosa (a coita e a morte de amor convertidos en coita de comer e morte de fame: «Moir' eu aqui de grand' afan / e dizen ca moiro d' amor; / e averia gran sabor / de comer, se tevesse pan», «[...] e v[e]eran / que á gran coita de comer / quen dinheiros non pod' aver», 127,6, 1-4 I e 4-6 II); as *doas*, outorgadas como prendas de amor polas donas ós seus namorados (Pedr' Amigo non parece ter moita sorte: «ca jur' a Deus que nunca mi deu ren / se non huum peyd', o qual [...], 116,19, 6-7 I) ou o motivo da protección das damas, do celo en gardarse de calumniadores (parodia tamén do

«amor de oídas» na cantiga *Agora oí dũa dona falar*, de Fernan Rodriguez de Calheiros, 47,1, co sentido equívoco de «pôso Vela sobre si» e «non quer Vela de sobre si tolher» dos vv. 6 I e 6 II, que aluden á protección, pero tamén á relación sexual «con un peon que avia nome Vela», como revela a rúbrica).

4.3. O terceiro dos procedementos é, se cadra, o máis efectista de todos xa que supón a inversión dos valores, o cambio do alto polo baixo, e que implica, ás veces, a mesma negación do amor cortés. P. ex., nunha rebuscada e complicada composición de Afonso Sanchez, plagada de antíteses e contradicións, na que pide á súa *senhor* que o deixe e que o mate, porque a quere ben e é o que lle prace, e en cambio, que siga amando a quen só lle fai mal e a desprezia: «amad' aquel que vos tem em desdem / e leixade min que vos quero bem», «fazedo ben sempr' a quem vos mal faz / e matade min, senhor, poys vos praz» (9,9, 5-6 I e 5-6 II). Claro que na intención do trovador tamén está o aconsellala mal, para que faga o peor que pode facer: «mal vos quer' eu conselhar, mha senhor» (2 I); e remata cada cobra con enigmáticos versos de ambiente «refranesco» de significado pouco claro, pero aparentemente, burlescos («[e] nunca vós melhor [en]fus' enchades», 7 I; «e nunca vós melhor mouro mate-des», 7 II; «coçar-vos-edes com a mão do peixe», 7 III; «e dade todo e fazed' end' hun feixe», 3 da fiinda).

Pero Garcia d' Ambroa, que como bo trovador coitado de amor compuña os seus versos «por estar melhor con sa senhor» (126,15, 3 I), quere agora abandonar tal servizo porque a súa dona, que cualifica de «velha» (2 II) e «velha puta» (3 III), o traizoou e «anda morrendo por hun [e]scolar» (7 I).

O motivo amoroso máis eficazmente invertido é, sen dúbida, o da *descriptio puellae* e o eloxio da *senhor*. O que na cantiga de amor, «na maior parte dos casos circunscríbese a unha abstracta e indeterminada calificación estética (*fremosa senhor*) ou a unha igualmente imprecisa e totalizante valoración positiva do aspecto físico ([senhor] de bon/fremoso parecer/semelhar [...])» (Tavani, 1988: 110), no escarnio de amor gaña en amplitude e concreción, nunha maior precisión descritiva, física e moral, pero dos aspectos máis negativos e antiestéticos. «Em lugar de umha estética da beleza, com os seus atributos, oferecerá-se umha estética da fealdade», comenta Rodríguez (1993: 48).¹¹

Caldeiron, como bo namorado, quere describir e falar das «feyturas» da doncela pola que anda coitado de amor. Ata aquí unha auténtica cantiga de amor. O cambio radical prodúcese cando comeza a describila: cara de furón, con bar-

11. Para un tratamento máis exhaustivo e rigoroso deste aspecto, véxase Rodríguez (1993) e Meneses (1991).

ba e ventre inchado. Vexamos a 1ª cobra: «Ūa donzela coitado / d' amor por si me faz andar; / e en sas feituraz falar / quero eu, come namorado: / rostr' agudo come foron, / barva no queix' e no granhon, / o ventre grand' e inchado» (24,2). As lindezas continúan, mesmo se intensifican, nas dúas cobras restantes: co cello moi peludo, con grandes tetas que lle colgan polo peso, pés grandes, desdentada... Resumindo, «mui sen doair' e sen sabor» (6 III).

A propósito das feituraz doutra doncela fala tamén Pero Garcia Burgalês. Aconséllalle o trobador que recorra a alguén que a entouque mellor pois ela non sabe, e corrixa así as súas feituraz e o cós. Se así fai «averedes / [...] / bon parecer e bon talh', e seredes / fermosa muyt' e de bõa coor» (125,34, 1-4 II). Máis difícil será corrixir o seu falar pero o trobador tamén atopa solución: «[...] e senon, non faledes!» (7 III).

As cualidades da *senhor* de Pero Larouco non atopan par entre as outras donas do mundo. Lástima que esas «virtudes» sexan a torpidade, a fealdade e a maldade: «De vós, senhor, quer' eu dizer verdade / e non já sobr' [o] amor que vos ei: / senhor, ben [moor] é vossa torpidade / de quantas outras eno mundo sei; / assi de fea come de maldade / non vos vence oje senon filha dun rei» (130,1, 1-6 I).

Noutro caso, é a propia doncela a que se gaba de non ter par no mundo. Sen embargo, o trobador Pero d' Armea contradía afirmando que el podería gañala en fermosura: aplicando concela e alvaiade (cosméticos medievais) ó seu cu simularía o «branqu' e vermelho» (4 II) e o «ben colorada» (4 III) da doncela. O parecido sería aínda maior se ó cu del se lle engadisen unhas orellas e se lle dibuxasen unhas cellas («quen a meu cuu concela posesse, / de parecer ben vencer-vos-ia», 121,8, 6-7 I; «mais, sol que que s' o meu cuu desi pague / e poser un pouco d' alvaiade, / reveer-s' á con vosco no espelho», 5-7 II; «quen ao meu cuu posesse orellas / e lhi ben fingesse as sobancelhas, / de parecer non vos devera nada», 5-7 III).¹²

Por último, mencionaremos unha composición de Fernan Rodriguez de Calheiros na que, tras unha aparente *autodescriptio* negativa da doncela («ca mi disse que queria / seer ante mal talhada / que aver corpo delgado», 47,9, 5-7), agáchase un xogo de palabras, baseado na diloxía: a doncela non parecía estar moi conforme cun casamento amañado, forzado, cun tal Fernan Roiz Corpo Delgado, como indica a rúbrica.¹³

O motivo da indiferencia da dama, da *senhor*, tamén aparece invertido nos escarnios de amor; pero quen agora parece demostrar desinterese e indiferen-

12. «Este do disfarce do traseiro para que se pareça com a cara é um dos motivos essenciais, ainda hoje, do cómico popular», Tavani, 1988: 68.

13. Véxase Rodríguez (1976) para un estudio da diloxía e outros procedementos, como o calambur, o xogo de palabras ou a disociación, que conforman o equívoco nas cantigas de escarnio e maldicir.

cia é o trovador. O exemplo máis claro é o de Gil Perez Conde, *Quer-mi a mi ùa dona mal*, na que se estraña do desamor que lle ten unha dona (o que sería normal na cantiga de amor) porque este é infundado, el non a quere: «Quer-mi a mi ùa dona mal, / come se lhi quisess' eu ben, / porque ouvesse por mi mal / ou eu por ela algun ben. / Pois lh' eu non quero mal nen ben, / por que mi á ela a querer mal?» (56,15, 1ª cobra). O mesmo xogo de antíteses querer ben/querer mal, repítese na segunda estrofa con amor/desamor.

Tamén Pero Larouco, que xa vimos que describía á súa *senhor* como o culme da torpidade, fealdade e maldade, estrañase do amor que esta lle ten e rexéitaa: «Todos vos dizen, senhor, con enveja, / que desamades eles e mi non. / Por Deus, vos rogo que esto non seja / nen façades cousa tan sen razon: / [...] / e se vos eu quero ben de corazón, / leve-me Deus a terra u vos non veja» (130,1, 3ª estrofa).

5. Lamentablemente, non temos espacio aquí para estendernos en aspectos importantes sobre o escarnio de amor, como a cronoloxía e a colocación nos cancioneros. Limitarémonos, pois, a dar unhas rápidas pinceladas sen ánimo de exhaustividade.

Canto á cronoloxía, o escarnio de amor foi cultivado durante toda a escola. Os primeiros exemplos de escarnios amorosos xorden xa entre os primeiros trovadores coñecidos: Pai Soares de Taveirós, Afons' Eanes do Coton, Pero Garcia d' Ambroa. Na corte de Alfonso X, e no período de entresreinos anterior e posterior, tamén podemos documentar o seu cultivo: Roi Queimado, Pedr' Amigo de Sevilha, Gil Perez Conde ou Johan Airas en Castela; en Portugal, Johan Garcia de Guilhade ou Fernan Fernandez Cogominho na corte de Fernando III. E ata un dos últimos trovadores, Afonso Sanchez, fillo de Don Denis, ten tamén incursións no xénero.¹⁴

Canto á colocación, podemos comentar que aparecen, os escarnios de amor, nas tres seccións correspondentes ó primitivo criterio de organización por xéneros: sección de amor, de amigo e de escarnio. No caso dos autores con produción dos tres xéneros e correctamente colocada nas seccións correspondentes, a tendencia maioritaria é a de incluír os escarnios de amor entre as cantigas de escarnio (p. ex., Fernan Rodriguez de Calheiros, Johan Vasquiz de Talaveira, Pero Garcia Buralês ou Pero Gomez Barroso). Entre estes textos figuran algúns dos que teñen un comezo de auténtica cantiga de amor. Tamén

14. Habería que indagar tamén nas relacións, nos contactos nas diversas cortes, entre os autores: sabemos que Pai Soares se relacionou con Nun' Eanes Cêrzeo na corte dos Trastámara; Afons' Eanes relacionouse con Pero Garcia d' Ambroa, Roi Paez de Ribela na corte de Fernando III; Pedr' Amigo de Sevilha coincidiu con Pero Gomez Barroso, Gil Perez Conde e Johan Vasquiz de Talaveira, etc.

pode ser interesante a súa inclusión entre as cantigas de amor, mesmo hai algunhas que aparecen no Cancioneiro da Ajuda.¹⁵

6. A modo de conclusión, poderíamos dicir que o escarnio de amor é a peculiar exemplificación galego-portuguesa dunha tradición románica de contextualización burlesca da lírica amorosa máis refinada e nobre, manifestación dos máis altos valores da cortesía feudal e cabaleiresca.

Os trobadores galego-portugueses demostraron unha habilidade especial para renovar o seu repertorio temático cunha sabia combinación de elementos, motivos e técnicas dos distintos xéneros. E fixeron gala dunha «maor meestria» en composicións como *Ūa donzela coitado*, de Caldeiron (24,2), *Vēeron-m' ora preguntar*, de Fernan Fernandez Cogominho (40,11), *Dũa donzela ensanhada*, de Fernan Rodriguez de Calheiros (47,9), *Mia senhor, já eu morrerei*, de Gil Perez Conde (56,8), *Meus amigos, tan desaventurado* (116,16), *Non sey no mundo outro omen tan coyado* (116,20), e *Quer' eu gram ben a mha senhor* (116,32), de Pedr' Amigo de Sevilha, entre outras, que xogan con aquela «fixeza de xénero» á que tendía o cancionero amoroso —o comezo lévanos ó xénero de amor— para rompela, para defraudar as expectativas creadas, tanto no lector de hoxe como no destinatario orixinal ó se tratar realmente dunha burla, dunha parodia.

Vimos, tamén, como esa parodia pode artellarse ó redor de tres procedementos: o da transgresión, o da recontextualización burlesca e o da transgresión ou negación das ríxidas normas do amor cortés.

¿Que motivos guiaron ós nosos trobadores á confección destes auténticos contratextos? Co escarnio de amor, o trobador consegue un enriquecemento do repertorio temático, para o cal se vale da burla daquel ideario do amor cortés que atopaba a súa plasmación, nun rexistro serio, na cantiga de amor. Pero, por outro lado, o trobador, que compón as súas cantigas para interpretalas diante dun auditorio, e non tanto para conservalas ou transmitir as nun manscrito, xoga coas expectativas que ese público se crea logo ó comezo da composición —aparentemente dispónse a escoitar unha cantiga de amor— para enganalo e ofrecerlle unha cantiga de escarnio. Nesa burla, a mistura do sublime e do vulgar, e nesa ruptura do horizonte de expectativas é onde o escarnio de amor galego-portugués cobra o seu maior valor e interese.

15. En concreto, as de Pai Soarez de Taveirós, as de Roi Queimado, unha de Johan Garcia de Guilhade (70,13), a de Pedr' Eanes Solaz (117,6) e a anónima (157,43^{ba}). Como vemos, os escarnios vacilan na súa colocación entre a sección de amor e a de escarnio. Para a primeira puido ter influído o comezo característico de amor, mentres que para a segunda «o propósito satírico dessas cantigas de amor sería propicio a uma eventual decisão no sentido da colocação das mesmas na última secção», como di Oliveira (1993: 350) a propósito das composicións de Gil Perez Conde.

APÉNDICE DE AUTORES E COMPOSIÇÕES

Afons' Eanes do Coton	<i>As mias jornadas vedes quaes son</i>	(2,6)	B968/V555
	<i>Veeron-m' agora dizer</i>	(2,24)	B1581/V1113
Afonso Paez de Braga	<i>Ora entend' eu quanto me dizia</i>	(8,4)	B857/V443
Afonso Sanchez	<i>Conhocedes a donzela</i>	(9,2)	B415/V26
	<i>Poys que vós per hy mays valer cuydades</i>	(9,9)	B414/V25
Airas Engeitado	<i>A rem que mh-a mi mays valer</i>	(12,2)	B972/V559
Airas Moniz d' Asme	<i>Mia senhor, vin-vus rogar</i>	(13,1)	B7
Alfonso x o Sabio	<i>Med' ei ao pertigueiro que ten Deça</i>	(18,24)	B460
Caldeiron	<i>Ūa donzela coitado</i>	(24,2)	B1619/V1152
Fernan F. Cogominho	<i>Vēeron-m'ora preguntar</i>	(40,11)	B[366 ^{bis}]
Fernan R. de Calheiros	<i>Agora oi d' ūa dona falar</i>	(47,1)	B1332/V939
	<i>D' ūa donzela ensanhada</i>	(47,9)	B1331/V938
Gil Perez Conde	<i>Mia senhor, já eu morrerei</i>	(56,8)	B1519
	<i>Quer-mi a mi ūa dona mal</i>	(56,15)	B1529
Johan Airas	<i>A por que perço o dormir</i>	(63,15)	B960/V547
	<i>Meu senhor Rei de Castela</i>	(63,38)	B966/V553
	<i>Pero Garcia me disse</i>	(63,59)	B1461/V1071
Johan Garcia de Guilhade	<i>A Don Foan quer' eu gran mal</i>	(70,2)	B1500/V1110
	<i>Ai, dona fea, fostes-vos queixar</i>	(70,4)	B1485/V1097
	<i>Cuydou-s' amor que logo me faria</i>	(70,13)	A238
	<i>Deus! como se fõron perder e matar</i>	(70,14)	B425/V37
	<i>Elvira López, que mal vos sabedes</i>	(70,19)	B1488/V1099
Johan V. de Talaveira	<i>Sancha Perez Leve, vós ben parecedes</i>	(81,19)	B1549
Nun' Eanes Cêrzeo	<i>Par Deus, dona Maria, mia senhor ben-talhada</i>	(104,3)	B140
Osoir' Anes	<i>E por quê me desamades</i>	(111,3)	B40
Pai Soarez de Taveirós	<i>Eu são tan muit' amador</i>	(115,6 ^{bis})	A37
	<i>No mundo non me sei parella</i>	(115,7 ^{bis})	A38
Pedr' Amigo de Sevilha	<i>Meus amigos, tan desaventurado</i>	(116,16)	B1595/V1127
	<i>Moytos-s' enfi[n]gem que han guanhado</i>	(116,19)	B1593/V1125
	<i>Non sey no mundo outro omen tan coytado</i>	(116,20)	B1594/V1126
	<i>Quer' eu gram ben a mha senhor</i>	(116,32)	V1200
Pedr' Eanes Solaz	<i>Non est a de Nogueyra a freyra que m' e(n) poder ten</i>	(117,6)	A282/B1219/V824
Pero d' Armea	<i>Donzela, quen quer entenderia</i>	(121,8)	B1602/V1134
Pero Garcia Burgalês	<i>Dom'na Maria [N]egra, ben talhada</i>	(125,9)	B1383 ^{bis} /V992
	<i>Pero me vos, donzela, mal queredes</i>	(125,34)	B1373/V981
Pero Garcia d' Ambroa	<i>Se eu no mundo fiz algum cantar</i>	(126,15)	B1599/V1131
Pero Gomez Barroso	<i>Moir' eu aqui de grand' afan</i>	(127,6)	B[1441 ^{bis}]/V1052
Pero Larouco	<i>De vós, senhor, quer' eu dizer verdade</i>	(130,1)	B612/V214
Pero Viviaez	<i>A Lobatom quero eu ir</i>	(136,1)	B448
Roi Paez de Ribela	<i>A donzela de Bizcaya</i>	(147,1)	B1435/V1045
	<i>Mala ventura mi venha</i>	(147,7)	V1026
	<i>Maria Genta, Maria Genta, da saya cintada</i>	(147,8)	B1439/V1049

Roi Queimado	<i>Pois [que] eu ora morto for'</i>	(148,17)	A143/B264
	<i>Por mia senhor fremosa quer' eu ben</i>	(148,18)	A136/B257
	<i>Preguntou Joan Garcia</i>	(148,19)	A142/B263
Anónima	<i>Pois non ei de Dona Elvira</i>	(157,43 ^{bis})	A62/B173

BIBLIOGRAFÍA

- BEC, P. (1984): *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Le contre-texte au Moyen Âge*, Edition bilingue présentée par P. Bec, Stock/Moyen Âge, Paris.
- BELTRÁN, V. (1986): «Los trovadores en la corte de Castilla y León (II): Alfonso X, Guiraut Riquier y Pero da Ponte», *Romania*, 107, pp. 486-503.
- (1995): *A cantiga de amor*, Edicións Xerais, Vigo.
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V. (1993): «Motivi e registri minoritari nella lirica d'amore galego-portoghese: la cantiga «de change»», *O cantar dos trovadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, pp. 109-120.
- BISIACCO-HENRY, N. (1994): «L'invective dans la poésie comico-réaliste italienne», *Atalaya. Revue française d'Études Médiévales Hispaniques. «L'invective au Moyen Âge. France, Espagne, Italie»*, *Actes du Colloque L'invective au Moyen Âge, Paris, 4-6 février 1993*, n^o 5, pp. 85-100.
- BREA, Mercedes (coord.), (1996): *Lírica Profana Galego-Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Mercedes Brea (coord.), Fernando Magán Abelleira, Ignacio Rodiño Caramés, María del Carmen Rodríguez Castaño, Xosé Xabier Ron Fernández, 2 vols., Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias «Ramón Piñeiro», Xunta de Galicia, Santiago de Compostela.
- BREA HERNÁNDEZ, Á. J. (1993): ««Se eu podesse desamar», de Pero da Ponte: um exemplo de 'mala cansó' na lírica galego-portuguesa?», *O cantar dos trovadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, pp. 351-372.
- (1992): «Anotaciones sobre la función de los *miscradores* en las cantigas de amor gallego-portuguesas», *Cultura Neolatina*, LII, pp. 167-180.
- (1996): «La *fin' amor* et les troubadours galiciens-portugais», *Revue des langues romanes*, Tome C, n^o 1, pp. 81-107.
- DI GIROLAMO, C. (1989): *I trovatori*, Bollati Boringhieri, Torino.
- FERREIRA, M. do R., (1993): «A cantiga da *guarvaya*: uma nova proposta de interpretação», *Literatura medieval. Actas do IV Congresso da Associação*

- Hispanica de Literatura Medieval* (Lisboa, 1-5 Outubro 1991), organização de Aires A. Nascimento e Cristina Almeida Ribeiro, 4 vols., Edições Cosmos, Lisboa, vol. iv, pp. 129-137
- GOURAN, G. (1993): «*Os meum replebo increpationibus* (Job, xxiii, 4). Comment parler a Dieu sans prier, ou la contestation contre Dieu dans les lyriques occitane et galaico-portugaise», *O cantar dos trovadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, pp. 77-98.
- HOLLIDAY, F. R. (1962): «The frontiers of love and satire in the galician-portuguese mediaeval lyric», *Bulletin of Hispanic Studies*, xxxix, pp. 34-42.
- LANCIANI, G. e TAVANI G., (1995): *As cantigas de escarnio*, Xerais, Vigo.
- LAPA, M. R. (1981): *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval*, Coimbra Editora, Coimbra, 10ª edição.
- (1995): *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Ir Indo Edicións-Edições João Sá da Costa, Vigo-Lisboa, 3ª edição.
- LOPES, G. V. (1994): *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Editorial Estampa, Lisboa.
- MARTÍNEZ PEREIRO, C. P. (1992): *As cantigas de Fernan Paez de Tamalancos. Edición crítica con introducción, notas e glosario*, Edicións Laivento, Santiago de Compostela.
- (1996): «*Trobar d'escarnho e d'amor* contra Deus. (Das difusas fronteiras do «xénero duvidoso» na lírica galego-portuguesa medieval)», *Actas del Congreso Internacional Luso-Español de Lengua y Cultura en La Frontera. (Cáceres, 1 al 3 de diciembre de 1994)*, Edición de Juan M. Carrasco González y Antonio Viudas Camarasa, Universidad de Extremadura, Cáceres, Tomo I, pp. 43-63.
- MENESES, P. (1991): «Da cortesia à vilania: o reverso textual do panegírico da dama», *Arquipélago. Revista da Universidade dos Açores. Línguas e Literaturas*, vol. xii, pp. 81-94.
- OLIVEIRA, A. R. de (1994): *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Edições Colibri, Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa.
- OSÓRIO, J. A. (1986): ««*Cantiga de escarnho*» galego-portuguesa: sociologia ou poética?», *Revista da Faculdade de Letras do Porto. Línguas e Literaturas*, II Série, Vol. iii, pp. 153-197.
- RIQUER, M. de (1992): *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols., Ariel, Barcelona, 3ª edición.
- RODRÍGUEZ, J. L. (1976): «La cantiga de escarnio y su estructura histórico-literaria. 'El equívoco como recurso estilístico nuclear en la cantiga d'escarnho de los Cancioneros'», *Liceo Franciscano*, II Época, año 29, pp. 33-46.

- RODRÍGUEZ, J. L. (1993): «A mulher nos cancioneiros. Notas para um anti-retrato descortês», *Simpósio Internacional Muller e Cultura, Compostela, 27-29 de fevereiro de 1992*, coordinadora Aurora Marco, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 43-67.
- TAVANI, G. (1967): *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Edizioni dell'Ateneo, Roma.
- (1984): «O cómico e o carnavalesco nas cantigas de escarnho e maldizer», *Boletim de Filologia. Homenagem ao Professor Rodrigues Lapa*, Tomo XXIX, pp. 59-74.
- (1988): *A poesía lírica galego-portuguesa*, Galaxia, Vigo.
- VALLÍN, G. (1996): *Las cantigas de Pay Soarez de Taveirós. Estudio histórico y edición.*, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares-Madrid.
- (1996a): «Elogio y reproche en la *Cantiga da Guarvaya*», *Cultura Neolatina*, LVI, pp. 157-175.
- (1997): «Escarnho d'amor», *Medioevo Romanzo*, vol. XXI, pp. 132-146.
- VASCONCELOS, C. M. (1990): *Cancioneiro da Ajuda*, 2 vols., Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa.
- VITALE, M. (1976): *Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*, a cura di Maurizio Vitale, Unione Tipografica-Editrice Torinese, Torino, ristampa.