

---

# Medievalismo en Extremadura

Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas  
de la Edad Media

---

Jesús Cañas Murillo  
Fco. Javier Grande Quejigo  
José Roso Díaz (Eds.)

Medievalismo en Extremadura  
Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas  
de la Edad Media



Cáceres  
2009

MEDIEVALISMO en Extremadura : Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media / Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo, José Roso Díaz (Eds.). — Cáceres : Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2009

XXII, 1310 pp. ; 17 × 24 cm.

ISBN 978-84-7723-879-9

1. Literatura medieval-historia y crítica. I. Cañas Murillo, Jesús (Ed.). II. Grande Quejigo, Javier (Ed.). III. Roso Díaz, José (Ed.). IV. Título. V. Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, ed.

82.09"04/15"

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.



© Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz, de la edición, 2009

© De los autores, 2009

© Universidad de Extremadura-Grupo "Barrantes Moñino", para esta 1.ª edición, 2009

Ilustraciones de cubierta: miniaturas de cancioneros del siglo XIII (Biblioteca Vaticana y Biblioteca Nacional de Francia) recogidas en el libro de Martín de Riquer, *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII*. Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1995.

Edita:

Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones

Plaza de Caldereros, 2. 10071 Cáceres (España)

Tel. (927) 257 041; Fax (927) 257 046

E-mail: [publicac@unex.es](mailto:publicac@unex.es)

<http://www.unex.es/publicaciones>

I.S.B.N.: 978-84-7723-879-9

Depósito Legal: M-52.674-2009

Impreso en España - *Printed in Spain*

*Impresión:* Dosgraphic, s. l.

## EL APARTADO «DE LOUVOR» DEL *CANCIONEIRO GERAL* DE GARCIA DE RESENDE

Sara Rodrigues de Sousa  
*Universidade de Lisboa*

La tabla del *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende<sup>1</sup> pone de relieve dos apartados consecutivos: el primero contiene diecinueve composiciones y es presentado como «De louvor», mientras que el segundo, donde el número de textos se duplica, se denomina «Cousas de folgar». Puesto que ninguna de estas etiquetas se halla en el interior del cancionero, sirviendo de separador o anunciando el inicio de los apartados<sup>2</sup>, la tabla es la única responsable de la reunión y de la clasificación de estos textos, exclusividad especialmente importante si pensamos que su propuesta, que siempre ha funcionado como protocolo de lectura, resulta, en lo que atañe al primer apartado, sorprendente y algo perturbadora. De hecho, de la lectura de los textos del segundo apartado, fácilmente se percibe por lo menos un rasgo común que justifica su reunión bajo la designación elegida: en concreto, todos parten de un suceso considerado digno de amplificación graciosa. Pero una lectura superficial de la sección «de louvor» muestra que ésta está formada por un conjunto de textos que, amén de diversificados, cuestionan la clasificación de la tabla. De hecho, de las diecinueve composiciones que ahí se hallan, seis son alabanzas y las otras textos de temática amorosa que amplifican el sufrimiento de un sujeto que se presenta como víctima de tiranías y de disgustos amorosos cuyo origen, en algunos casos, no llega siquiera a ser atribuido a nadie.

Resultaría tentador justificar esta heterogeneidad con un concepto más amplio de composición «de louvor». Sin embargo, la relativa estabilidad del modelo discursivo que permiten establecer las varias composiciones presentadas como alabanzas, donde el sufrimiento del sujeto amoroso es un argumento o prueba sometido al elogio, no deja reconocer en los restantes trece textos de esta sección sino una relación débil e indirecta con ellas, común, además, a las varias composiciones cancioneriles de tema

---

<sup>1</sup> Todas las citas del *Cancioneiro Geral* provienen de la edición de Dias. Por razones prácticas, el *Cancioneiro* será referido por medio de la sigla 16RE y sus composiciones por medio del número que le asigna su editora (Dias, 1990-1993) y del número de identificación de Dutton (ID). Los ejemplares originales de referencia son BN Res. 110a y BN Res. 112b, que contienen las dos variantes a las que, según Dias y Castro, se resume 16RE. Dias y Castro (1977: 105).

<sup>2</sup> Jorge Alves Osório, en un trabajo reciente, refiere también la ausencia de una organización explícita del cancionero en su interior y, aunque fue sensible al destaque que da la tabla a estos dos conjuntos, no parece concederles gran atención, ya que, por una parte, se limita a identificar su extensión y el carácter colectivo de sus textos, y, por otra, no cuestiona su agrupación bajo las designaciones elegidas, como confirma el paso, más adelante, donde afirma que la segunda parte del *Cancioneiro*, que hace corresponder a estos dos apartados, está «mais centrada no elogio de damas da corte ou na sátira a comportamentos ridicularizáveis». Osório (2006: 191; 178-179).

amoroso. Podría también esta heterogeneidad corresponder simplemente a un error de clasificación, a uno más de los errores metodológicos y organizativos de los que se acusa el cancionero quinientista portugués, si no fuera por el gran cuidado puesto en la preparación de la tabla. Por una parte, ésta no clasifica como «de louvor» composiciones que no lo sean<sup>3</sup>. Por otra, el análisis de su relación con el contenido del cancionero pone de manifiesto que está sujeta a principios de concisión y de simplificación, sensibles tanto en el número de textos de cada autor seleccionados como en la cantidad de datos aportados en cada entrada. Así, la presentación de un conjunto de composiciones de un mismo autor tiende a hacerse describiendo la primera y, después, refiriendo de forma general a todas las otras en conjunto<sup>4</sup>. Hay, sin embargo, opciones más radicales: la concentración en una sola entrada de todas las composiciones de un autor<sup>5</sup> o incluso de varios autores<sup>6</sup>. Las excepciones al principio de concisión, por su parte, suceden, en general<sup>7</sup>, cuando se impone un principio de clasificación suplementario también exclusivo de la tabla: la atribución del estatuto de «folgar», a través de la señal ✠, cuyo valor distintivo parece ser suficientemente importante para suspender el gran principio de organización adoptado. En esos casos, el número de entradas para los textos de un mismo autor es variable y a veces se antepone esa señal a la última, que suele referir varias composiciones<sup>8</sup>. Desde el punto de vista informativo, la comparación de las entradas y de las rúbricas correspondientes permite concluir que la tabla tiende, por una parte, a simplificar o a omitir los datos sobre el autor, el sujeto poético (Dias 167/ID 5401), el género, las circunstancias de la composición, los destinatarios de los textos, la lengua en la que son compuestos y

<sup>3</sup> De hecho, el apartado «de louvor» es el único lugar de la tabla donde se clasifican como alabanzas composiciones que no lo son. Además, los dos únicos textos clasificados por las respectivas rúbricas como «louvor» y que no lo son (composiciones Dias 75/ID 5323 y 708/7089) son dos alabanzas irónicas, cuya fuerza retórica es alimentada justo por la creación, en la rúbrica y en los primeros versos, de expectativas relativamente a un elogio. Al revés, hay varias alabanzas que no aparecen clasificadas como tal en la tabla ni en las rúbricas. Estos datos, si prueban la existencia de una adecuación entre los textos de alabanza y su clasificación como tal, también revelan que no hubo una preocupación de ser exhaustivo, a pesar del cuidado puesto en la clasificación.

<sup>4</sup> Cf. *v.g.* Dom João de Meneses, Álvaro de Brito y Nuno Pereira.

<sup>5</sup> Esta concentración, por su vez, puede poseer carácter general (Pedr'Homem, Anrique d'Almeida, Rui Gonçalves) o incluir información específica sobre alguna de las composiciones (Luís d'Azevedo, Diogo Fogaça, Diogo Marcam).

<sup>6</sup> Cf. *v.g.* «Cantiga de Dom Rolim e de Diogo de Miranda e de Fernam Telez e Diogo e Sancho de Pedrosa».

<sup>7</sup> Hay un caso en el que la suspensión del principio habitual parece deberse a la doble autoría del texto. Se trata de la obra del Conde do Vimioso, que merece en la tabla tres entradas: «Do Conde do Vimioso a ãa senhora», «Trovas suas e d'Aires Telez, sobre ãa perfia d'amores» y «✠Trovas e cantigas do Conde».

<sup>8</sup> Así, por ejemplo, la aparición del Coudel-Mor en la tabla está marcada por ocho entradas: la primera, la tercera, la cuarta, la quinta y la séptima reciben esta clasificación, mientras que las demás, incluyendo la última, que refiere varias composiciones, no la poseen. Lo mismo sucede con las de Álvaro Barreto, de las que el autor de la tabla destaca dos como «de folgar», sin atribuir, después, esa clasificación a la entrada que introduce todas las otras. La misma distinción entre composiciones de un autor está presente, por ejemplo, en las entradas de las composiciones de Dom Joam Manuel (interrumpido por Diogo de Saldanha, que no está en la tabla), Anrique da Mota y Garcia de Resende. En estos casos, además, el autor de la tabla condensa algunas composiciones en una entrada para, después, volver a destacar una o más —en las composiciones de Garcia de Resende eso pasa dos veces.

la presentación del asunto<sup>9</sup> y, por otra, a conservar sólo la identificación del autor<sup>10</sup>, combinada con otro elemento que probablemente se consideraba distintivo y que en algunos casos resulta claramente del conocimiento o incluso de la interpretación del propio texto<sup>11</sup>. El mismo conocimiento de las composiciones se presupone en algunos de los casos en los que se viola la tendencia para reducir la cantidad de información, en concreto, cuando se añade la identificación del destinatario (*v.g.* Dias 225/ID 5463, 190/5427), del género (*cf. v.g.* Dias 30/ID 5272, 160/5397, 204-6/5438-40, 251/5498 y 568/5880 –si se considera la alabanza un género), del texto glosado (Dias 837/ID 1991, 5174), el anuncio de una ayuda (Dias 519/ID 5817) o un comentario (Dias 257/ID 4300). La más evidente violación de aquel principio se halla, sin embargo, en la creación de entradas individuales para composiciones consecutivas sin que haya entre ellas diferencias respecto a la clasificación suplementaria ya referida. Este privilegio, que sólo es concedido a la obra atribuida al infante Dom Pedro<sup>12</sup> y a los apartados «de louvor» y «de folgar», sugiere asimismo el carácter extraordinario de los dos últimos, puesto que, mientras que la primera se resume a dos composiciones, los apartados «de louvor» y «de folgar» contienen diecinueve y treinta y ocho, respectivamente. Es cierto que, a pesar de todo este cuidado, la tabla no está completamente exenta de algunos errores o imprecisiones. Así, se registran algunos casos de omisión de la obra de un autor (*cf. v.g.* Diogo de Saldanha), hay textos, como el de Anrique da Mota a un clérigo, que parecen merecer la señal ✠, aunque no la poseen<sup>13</sup>, mientras que la

<sup>9</sup> Esa reducción se hace, muchas veces, a costa de la elección de términos más amplios desde el punto de vista semántico. Eso se siente, por ejemplo, en el uso del término «trovas» en lugar de otros más precisos, cuando a una sola entrada cabe señalar varias composiciones.

<sup>10</sup> La identificación del autor se hace, a veces, sólo a través de un posesivo que remite al autor que es identificado inmediatamente antes. Aun así, hay casos de omisión del nombre de los autores (Dias 1/ID 5240 y sección de «cosas de folgar»).

<sup>11</sup> En una situación, la tabla presenta el *incipit* del texto que señala («Os Nunca vi antre privados»). En otros casos, se recurre a estrategias para combinar de forma sintética estos dos elementos, como la hipálage –«De Nuno Pereira a ùa Dama, da maneira que lhe havia de guarnecer ùa mula em que fosse, partindo-se el-rei par'à Batalha a fazer o saimento d'el-rei seu pai, etc.» (Dias 589/ID 5902) > «✠Da dama guarnecida»– o la presentación del destinatario como propietario del objeto referido: «De Dom Rodrigo de Monsanto a Lourenço de Faria, da maneira que mandava a ù seu escravo que curasse ùa sua mula» > «✠Da mula de Lourenço de Faria» (Dias 592/ID 5905); «De Dom Rodrigo de Crasto e Fernam da Silveira e Joam Fogaça a Joam Gomez da Ilha, porque viram ù cavalo com ùas alcaladas e souberam que era seu e que era vindo ele da ilha» (Dias 593/ID 5906) > «✠Das alcaladas de Joam Gomez»; «De Fernam da Silveira a Dom Rodrigo de Castro, porque trazendo muito grande barba por seu irmão Dom Fernando a foi rapar aa navalha» (Dias 594/ID 5907) > «✠Da barba de Dom Rodrigo».

En otros casos, la persona que aparece en la rúbrica como agente o como destinatario figura en la tabla, respectivamente, como poseedora o como asunto: «De Dom Antoneo de Valhasco, estando el-rei nosso senhor em çaragoça, a ùas ceroilas de chamalote que fez Manuel de Noronha, filho do capitam da ilha da Madeira» (Dias 597/ID 0792) > «✠Das ceroilas de Manuel de Noronha»; «De Nuno Pereira a Anrique d'Almeida, porque estando em Santarem soube como ele servia de veador ò duque Dom Diogo» (Dias 600/ID 5930) > «✠D'Anrique d'Almeida». Hay todavía casos en los que de la definición de las circunstancias se extrae un elemento caracterizador del autor: «De Francisco Mendez de Vaconcelos, indo-se meter frade, a ù seu amigo que lhe mandou preguntar onde ia» (Dias 765/ID 7147) > «De Francisco Mendez, o frade».

<sup>12</sup> Es errónea la atribución de la segunda de estas obras al infante Dom Pedro cuya participación en el cancionero se limita a la alabanza de Juan de Mena. Pertenece, entonces, a su hijo, el condestable con el mismo nombre. *Cf.* Neves (1993: 530-531). Sobre el condestable, véase Fonseca (1993: 526-529).

<sup>13</sup> Aida Dias elige como ejemplos de la arbitrariedad que, desde su punto de vista, denuncia la utilización de la señal las trobas del Coudel-Mor sobre las cortes de Montemor y los *Nunca* de D. João Manuel.

opción de anteponerla a una entrada general como «obras suas», la cual podrá deberse al mismo principio de reducción, resulta, a veces, poco rigurosa, puesto que hay casos en los que dentro del conjunto así clasificado se hallan, a la par de textos de broma, otros nítidamente serios como la muerte de una persona de la familia real. A pesar de estos casos, parece no haber duda de que la tabla resulta de un trabajo dedicado y del conocimiento de las composiciones a las que se refiere.

Los márgenes superiores de los folios presentan rasgos particulares que denuncian el mismo cuidado y el mismo deseo de destacar estos dos apartados<sup>14</sup>. De hecho, hasta entonces, el margen superior del largo poema colectivo sobre el *Cuidar & Suspirar* (Dias 1/ID 5240) es el único que contiene el título de la composición; todos los otros se limitan a informar sobre los autores de algunos de los textos. Ya en los folios que corresponden al apartado «de Louvor», la sola identificación del autor (precedida de la preposición «de» o de su contracción con el determinante «o») alterna con una fórmula que contiene el sustantivo «louvor» seguido de la preposición determinativa «de» y del nombre del autor. Así, en el folio 142v, se indica «Louuor de fernam da silueyra», en el folio 143r «Louuor de Nuno Pereyra» y en su verso y en el recto del folio siguiente, refiriéndose a la tercera composición del apartado, «Louuor do conde de borba»; pero sólo volvemos a encontrar esta clasificación dos folios después («Louuor do Craueyro») y luego en los folios 150 («Louuor dayrestelez» y «Louuor de joam da sylueyra») y 151, que repite el de 150v. Entre la tercera y la cuarta aparición del sustantivo «louvor» en el margen superior, aparece tan sólo información relativa al autor «Do conde do vymyoso» y «Do Conde do vymyoso». De la misma manera, todos los otros márgenes superiores de los folios ocupados por la sección de alabanzas sólo identifican el autor de la primera copla de cada una de estas composiciones colectivas, sin clasificar ninguna de las composiciones que se hallan bajo ellos. Esta alternancia se mantiene en los márgenes superiores de la sección «de folgar», pero ahora entre la sola identificación del nombre del autor que inicia la composición y la del motivo de la broma<sup>15</sup>. Cuando este apartado termina, se retoma el modelo inicial

---

Dias (1998: 78). Desde nuestro punto de vista, sería útil profundizar el estudio sobre la utilización de esta señal, que podrá, en algunos casos, corresponder a una estrategia para disminuir el impacto negativo de estos textos, que tratan o que retratan de forma tan crítica los asuntos del reino.

<sup>14</sup> De los dieciséis ejemplares del *Cancioneiro Geral* localizados, hemos podido consultar siete: los tres ejemplares y el facsímil de The Hispanic Society of America que están en la Biblioteca Nacional (Res. 110 A, Res. 111 A y Res. 112 A), el que está en la Biblioteca da Ajuda (50-xii-41), el que se conserva en el Palácio de Vila Viçosa (Paço Ducal: BDM 2º/45) y el de la Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (R-28-19). Por ver quedan así el ejemplar de Évora (Biblioteca Pública e Arquivo Distrital: Res. 233), los de Madrid (Biblioteca Nacional: R. 529 y Biblioteca del Palacio: I. B. 18), de Barcelona (Biblioteca de D. Pedro Portabella), de Santander (Biblioteca de Menéndez Pelayo: R-VI-A-1.606), de Paris (Bibliothèque Nationale: Rés. G. Yg. 3), de Londres (The British Library: C. 20 c. 21), de Balcarres (Escocia, biblioteca de Lord Stangford) y el otro ejemplar que posee The Hispanic Society of America. Las cotas de los ejemplares no consultados fueron extraídas de Dias (1998: 83). El interés de su consulta para este trabajo específico es, sin embargo, relativo, puesto que el apartado «de louvor» está ya muy lejos de los folios donde Dias y Castro detectaron las variantes binarias de 16RE, que terminan en los folios 47/54 y que, por otra, las dos variantes de la tabla están representadas en ejemplares disponibles en la Biblioteca Nacional de Lisboa. Cf. Dias y Castro (1977: 103-105).

<sup>15</sup> Cf. «As de peralteza» (ff. 163v-164v), «as letras das justas» (ff. 173v-174v), «Os porques» (f. 175r), «As do braseyro» (ff. 175v-176r). En algunos casos, ese motivo es identificado a través de una construcción dativa, que puede designar o bien el destinatario del discurso —«A pero de Sousa rrybeyro» (f. 172r), «A dom

de simples identificación del autor, aunque, hasta el final, hay otras composiciones de alabanza y de «folgar» así identificadas respectivamente en las rúbricas y en la tabla. Puesto que en más de la mitad del libro los márgenes superiores identifican la autoría de los textos sin aparentar preocupaciones de variación, este procedimiento denuncia una clara voluntad de destacar, por una parte, las seis composiciones del apartado de alabanza y, por otra, los dos únicos apartados identificados en la tabla. Es más, el análisis de la relación entre las composiciones de la sección de alabanza y los márgenes superiores de los folios correspondientes sugiere la existencia de un criterio en la adopción de uno de los dos modelos, puesto que la clasificación «de louvor» se reserva a los textos donde se registran menos subversiones de los procedimientos que el análisis de este cancionero permite identificar como propios de las alabanzas<sup>16</sup>. Esa subversión, de que resulta un efecto de sorpresa y de cómico, se consigue tanto a costa de la introducción de variantes en la motivación y en el fundamento de la alabanza, como en el discurso propiamente dicho. De las estrategias utilizadas para la primera forman parte la atribución a la alabanza de una causa no basada en imperativos amorosos o morales sino en el deseo de exhibición del yo poético<sup>17</sup> y la inexistencia de un conocimiento efectivo de la persona de la que se

francisco de bybeyro» (f. 177r), «A dom anriques» (181r), «A Lopofurtado» (183v)– o bien sus objetos: «Aa gangorra de Lopo de Sousa» (ff. 159v-160v), «Aas çeroylas de Manuel de Noronha» (ff. 161r-163r), «Ao macho de Luís Freire» (f. 167r), «Ao cavalo de joam Gomez» (ff. 169v-170v), «Ao jaez de francisco danhaya» (f. 171), «Aas esporas de Symão de Sousa» (f. 176v) y «As martas de dom jeronimo» (182v). Los folios 179v y 180r denuncian todavía una hesitación entre la identificación del implicado como objeto o como destinatario: cf. respectivamente, «As de Jorge doliueira» y «A Jorge dolyueira».

<sup>16</sup> Si admitimos que la exclusión de la composición Dias 574/ID 5886 es intencional, hay que atribuir a esta sección una función estabilizadora en el concepto mismo de discurso «de louvor». De hecho, aquí, el predominio de la tendencia para amplificar, según la lógica cortés, la «vida dovidosa» que resultaría del contacto con Dona Beatriz de Vilhana, a punto de que, en la gran mayoría de las coplas, los autores se limitan a constatarla, parece haber sido suficiente para que, a pesar de la actualización de algunos tópicos epidícticos, el texto no fuera clasificado como «de louvor». De la misma manera, el hecho de que en el margen superior no se considere como alabanza la composición Dias 584/ID 5897, donde se sujetó la tópica epidíctica a un proceso todavía más sistemático de inversión de sus contenidos, sugiere la existencia de límites que este texto nítidamente trasgrede: la primera está justo en la canción inicial donde Simão de Sousa, después de constatar los efectos de ver a Dona Guiomar de Castro, aconseja a que se evite verla, cuando, según la lógica cortés, un hombre no huiría a este riesgo, aun a sabiendas de que iría tornarse prisionero de su amor. Esta misma lógica de subversión del ideario cortés subyace a las otras intervenciones, que, además de reproducir el consejo de Simão de Sousa y de recuperar procedimientos presentes en otras alabanzas de esta sección, ponen de relieve, no tanto las cualidades de Dona Guiomar, sino sus efectos negativos e invocan la fe como argumento epidíctico frente a «mingua [de] rezam» para ese fin.

Otro es el resultado del análisis de la descripción de estos textos en la tabla, donde sólo las dos primeras entradas aparecen como «louvor» y todos las otras se limitan a presentar al autor que inicia la composición y el destinatario o sólo el primer elemento. Considerando el cuidado aparentemente puesto en los márgenes superiores, el abandono de la clasificación iniciada sugiere, tal vez, que a su responsable le pareció que esa tarea sería innecesaria.

<sup>17</sup> Justo en la primera composición, Fernão da Silveira desafía los otros a alabar a Dona Felipa de Vilhana y promete un premio al ganador («De Fernam da Silveira que daa borcado pera ùu jibam a quem fezer milhor trova de louvor à senhora dona Felipa de Vilhana e ha-de ser julgado per ela» –Dias 567/ID 5879). Véase, después, como varios intervinientes muestran que no habían olvidado el premio cuando presentan su elogio: «Nam quero tirar ninguem, / quero-vos tudo leixar, / que bem sei que podeis dar / e ficar / com mais do que todas tem. / Ûa mercê me fareis, / se me verdes namorado, / senhora: que m'empareis, / pois falo desenganado / sem querer nenhum borcado!» (Dias 567/ID 5879); «Sois tam fermosa, tam linda, / que

habla<sup>18</sup>. Ya la deformación del modelo discursivo esperado se debe a la subversión de la comparación de superioridad, a través de la identificación de mujeres que superan el valor y las cualidades del *laudandus*<sup>19</sup>, al uso *a contrario* del argumento *ex autoritate*, por medio de la manifestación de reservas ajenas respecto al objeto de alabanza<sup>20</sup>, al recurso a un discurso y a comparaciones prosaicas<sup>21</sup>, a la introducción, en la propia alabanza, de otros objetos de elogio<sup>22</sup> e, incluso, a la atribución de algunos defectos a

vos nam ouso dar gabo, / porque na cousa infinda / nam pod'homem ir oo cabo. / Mas porque nam com rezam / meu irmão culpa me dê, / nam lhe digo al senam / que darei outro jubam / a quem vos achar um sê» (Dias 567/ID 5879); «Pera tal grado levar / nam cuido que é saber / de saber ninguem louvar / ãa dama tam sem par / como vos Deos quis fazer» (Dias 567/ID 5879).

<sup>18</sup> En la primera composición del apartado, Dom Diogo d'Almeida no sólo admite que aquel año no había visto a Dona Felipa de Vilhana, sino también basa sus consideraciones sobre los efectos de esa mujer en los demás en la hipótesis de que su belleza haya aumentado; el modo como la caracteriza, además, a través del adjetivo «tal», es, sino ambiguo, poco expresivo: «Sei que fareis mui gram dano, / sereis muito de temer, / se verdade é que nest'ano, / que vos eu leixei de ver, / crescestes em parecer. / Eu agora nam vos vejo, / mas vós ereis tal entam, / que palhas é quantas sam, / polo qual ver-vos desejo» (Dias 567/ID 5879). En la composición Dias 580/ID 5892, el Conde do Vimioso, después de haber confesado su disposición a alabar a dona Margarida Freire «de fora», hace coincidir su decisión con la visión de la mujer, lo que supone que su disposición inicial había sido hecha teniendo él poco o incluso ningún contacto con la mujer en cuestión: «Como quem fala de fora / ousara de vos gabar, / se nam fora / ver-vos eu, minha senhora, / meu cuidado assi matar (...) Mas ficou-me de vos ver / tal medo que mais falar / nam ouso nem sei dizer, / que bom calar / é melhor par'escapar» (Dias 580/ID 5892).

<sup>19</sup> «Quem haa-d'ousar de gabar / fermosura tam sobida, / pois nam ha naquesta vida / vosso par? / Tirando ãa que sigo / e porque m'hei-de perder, / ainda que o nam digo / nem espero de dizer» (Dias 567/ID 5879). «Todas vos vejo passar / quantas sam, senhora prima, / e quero que o saibais / afora Dona Guiomar / com que coterar nam rima / fremosuras terreaes. / E esta posta à de parte / que me dá muita tristura, / tendes vós tal fermosura / qu'às outras podeis dar parte / e ficar a vós que farte!» (Dias 567/ID 5879). «Nam é cousa dovidosa, / mas de todos conhecida, / esta ser a mais fermosa, / mais gentil, mais graciosa, / desta vida. / Muito manhas sem par / nam se sabe tal molher, / salvo Dona Guiomar, / qu'esta me pode matar / e dar vida, se quiser» (Dias 567/ID 5879). «Dama de tam grand'estima / e de tal merecimento / nam na sento / senam soo aquela prima, / que me daa grande tormento. / E porem confesso eu / pera sempre, desd'agora, / que nam sam seu, / mas da prima da senhora / Dona Felipa d'Abreu» (Dias 573/ID 5885). «E pois que ja nam sam meu, / e isto nam é d'agora, / saiba-se que nam sam seu, / porque sam doutra senhora / que se nam chama d'Abreu» (Dias 573/ID 5885). «É de muitas estremada / e de muita perfeiçam / a senhora nomeada / no rifam. / Mas eu triste nam sam seu, / porque sam doutra senhora, / por quem meu coraçam chora / cada hora, / que se nam chama d'Abreu» (Dias 573/ID 5885). «Se nam fora conhecer / a senora sua prima, / pusera a senhora acima / das damas que podem ser / nacidas e por nacer. / Pois a vi e polo seu / me perdi junto n ã hora, / nam me tenhais por sandeu / em nam ser desta senhora / Dona Felipa d'Abreu» (Dias 573/ID 5885). «O campo craro de via / ficar por vós ateehora, / se nam fora / a senhora Dona Maria / Anriquez, minha senhora. / Esta soo quero leixar, / pois é soo no merecer, / entam a meu parecer / podeis vós todos levar» (Dias 580/ID 5892).

<sup>20</sup> Véase la intervención de Pedr'Homem, en el segundo elogio de la sección en análisis: «Ja me quiseram comer, / porqu'esta perfia tive: / se pode dizer que vive / o que nam vos pode ver. / E pois isto era sabido, / que mao jogo Deos fizera / a quem nacera e morrera, / nam sendo por vós perdido» (Dias 568/ID 5880).

<sup>21</sup> Tal es el resultado de la intervención de Pedro d'Alcaçova: «Quant'eu goosto de vos ver, / a face vo-lo diraa / e no talho se veraa o que engordo com prazer. / Nem assado, nem cozido, / nem manjar que me fizera / ser mais ancho que comprido, / se vos eu nam conhecera» (Dias 568/ID 5880). Igual, la intervención del Conde do Vimioso también recurre a un vocabulario más propio de las bromas que de la solemnidad requerida por las alabanzas: «Mas ficou-me de vos ver / tal medo que mais falar / nam ouso nem sei dizer, / que bom calar / é melhor par'escapar» (Dias 580/ID 5892).

<sup>22</sup> Así, Pero Correa al Craveiro: «Soes galante singular / e dino de muita fama, / pois em tam fermosa dama / vos soubestes empregar. / Oxalá vós fosse eu, / nam digaes que vo-lo disse, / que tambem seria seu / se mo ela consentisse» (Dias 573/ID 5885).

la mujer<sup>23</sup>. El hecho de que sean justo los textos más alejados de los procedimientos propios de la alabanza los que poseen márgenes superiores exclusivamente dedicados a la identificación del autor de la primera intervención apunta, por lo tanto, a una operación hecha con criterio que no puede sino proceder de un lector muy atento del cancionero y consciente de las implicaciones inherentes a esta clasificación: muy probablemente del propio Garcia de Resende.

Pero la extensión de esta clasificación a todos los textos del apartado que tiene lugar en la tabla sustenta la posibilidad de que la palabra posea sentidos distintos en cada uno de los contextos. Esta posibilidad no sería una novedad en el *Cancioneiro Geral*, que es testigo de utilizaciones no necesariamente metadiscursivas de esas palabras, resultantes de operaciones metonímicas varias que, a veces, no recuperan más que uno de los rasgos propios de la situación comunicativa que caracteriza la alabanza: es decir, el reconocimiento en una persona dada de un conjunto de cualidades que despierta el deseo de compartirlos, de divulgarlos y de enaltecerlos. La aprobación del sujeto enunciativo, por ejemplo, es un sentido posible de las mismas, atestiguado, además, ya en el portugués del siglo XIII<sup>24</sup>. La exploración de esta posibilidad hace necesaria, sin embargo, la búsqueda de fundamento y motivación, los cuales, parece, también pueden ser hallados en el estudio de la relación entre la tabla y las composiciones.

De hecho, en el margen izquierdo de cada entrada del apartado «de louvor» se añadió una señal (✱) que también identifica esos textos como «de folgar» y, así, contribuye, junto con el tratamiento especial en la tabla y en los márgenes superiores, a articular las dos secciones de forma armoniosa, prolongando una tendencia ya verificada en otros lugares de este mismo cancionero<sup>25</sup>, y a reforzar su unión<sup>26</sup>. A pesar de ser grande la amplitud semántica del término «folgar», que tanto puede aplicarse a situaciones lúdicas y graciosas sin connotación negativa como a otras con un grado de crítica muy fuerte<sup>27</sup>, esta clasificación sugiere, en primer lugar, que ninguna de es-

<sup>23</sup> «Nam vos pese, se me fundo / em ter e crer que sois vós / dos dous deoses o segundo, / sois o cabo das do mundo, / sobre ser maa pera nós» (Dias 567/ID 5879).

<sup>24</sup> De hecho, «aprovar, consentir, determinar» es, a la par de «louvar», una acepción posible del verbo «louvar», en el siglo XIII, según el *Dicionário de Verbos do Português Medieval* preparado y puesto on-line por el Centro de Linguística de la Universidade Nova de Lisboa (<http://cipm.fch.unl.pt/verbos/indiceverbos.jsp>).

<sup>25</sup> Otras transiciones elegantes y que resultan de una cuidada preparación de los materiales pueden ser halladas, por ejemplo, en el cancionero del coudel-mor, que termina con una respuesta a una provocación que el autor del cancionero que se sigue había hallado en España, y en el cancionero de Anrique de Sá, que termina con una composición (Dias 441/ID 5137) en la que Fernam Brandam, el autor del cancionero que se sigue, también participa (ID 5138).

<sup>26</sup> A su unión contribuyen todavía otros elementos no apenas paratextuales. Jorge Alves Osório señala que la zona medial de 16RE, que corresponde justo a estos dos apartados, «parece desprovista de epígrafes sintacticamente completas», al mismo tiempo que contiene las que poseen «natureza mais claramente didascálica». Osório (2006: 190-191).

<sup>27</sup> El propio Resende usa el término «folgar» en una carta dirigida al Ayuntamiento de Évora: «estou tam mal sentido que nam posso ir a chamado de Vossas Mercês, o que muito me folgaria de fazer» *apud* Dias (1998: 80n). Véanse todavía los siguientes ejemplos de distintas utilizaciones de esta palabra: «Como saará meu mal / quem folgou de mo fazer / e folga de mo perder, / cuidando que pode ser, / devendo de cuidar al? / E por mais certo sinal, / enquanto vida tiver, / nom verei outra molher» (Dias 582/ID 5894); «Deveis muito de fazer / que vos hajam por calado, / bom falar, bom escrever / vos fará muito valer, / mas

tas composiciones debe ser leída en serio y, en segundo, que, al final, el *Cancioneiro Geral* está compuesto no por un apartado «de louvor» y por otro «de folgar», sino por dos apartados del segundo tipo. Pero, mientras que los textos del segundo se burlan de alguien que fue agente o paciente de una situación considerada graciosa, en el apartado «de louvor» no todos se desvían de los modelos del discurso amoroso o epidíctico, algunos de los cuales, quizás, podrían ofender a las implicadas si no es suficientemente señalada su naturaleza lúdica<sup>28</sup>, como sucede con las alabanzas donde la comparación imposible del *laudandus* da lugar a una comparación de inferioridad, con el consejo de Simão de Sousa, que, informando de que quien vea a Dona Guiomar de Meneses será siempre suyo, sugiere que se evite verla (Dias 584/ID 5897). Otras, que también aparecen bajo la clasificación «de folgar», constituyen perfectas actualizaciones de la tópica y de la argumentación amorosas y epidícticas, como sucede con las composiciones Dias 569/ID 5881 y 579/5891 de este apartado<sup>29</sup>. Aparte los desvíos particulares que acaso justifican la clasificación de algunas composiciones como de «folgar», el único rasgo visible común al conjunto de los diecinueve textos que puede justificar esa clasificación conjunta es que todos resultan de la labor de varios poetas<sup>30</sup>: ninguno posee menos de tres autores, la gran mayoría de los textos posee más de 10 y en un caso, llegan a treinta y dos (Dias 574/ID 5886) los que amplifican los sentimientos y emociones definidos en la primera copla del texto. Pero, si es así, ¿por qué no ha clasificado Resende como «de folgar» y no añadió a este apartado otras composiciones amorosas del cancionero que están hechas por un autor que es ayudado por otro (Dias 179/ID 5414 y 180/5523)? ¿Y por qué no le añadió otras com-

---

nam seja furgicado. / Pouco rir, pouco falar, / isto nam demasiado, / guardar-vos-eis do zombar / nem mostrar muito folgar, / pois nam vem de gram cuidado» (Dias 208/ID 5442, p. 24).

<sup>28</sup> Esta posibilidad parece ser ratificada por textos cancioneriles que advierten del riesgo de *motejar* demasiado. Véase, por ejemplo, Hernando de Ludueña que, en las palabras de Morán Cabanas, «foca por menorizadamente e ao longo de um notável número de estrofes a questão do motejar através de discursos rimados, preceituando 'quién deve burlar, y cómo han de ser las burlas', 'cómo deve huir del motejar sino ligeramente' y 'qué tal ha de ser el mote fino'. Na verdade, tais trovas galhofeiras são vistas nestas reflexões metapoéticas como possíveis fontes de ofensas ou criadoras de inimizades e, portanto, denuncia-se o erro de relacioná-las sistematicamente com a gentileza: 'Si motejáis al amigo / digo que hazeis ruindad, / pues no le haveis d'ofender; / pues dad mote al enemigo, / y veréis la enemistad / qué lavor suele hazer». Morán Cabanas (2002: 468-469).

<sup>29</sup> Incluso, la crítica dirigida por García de Resende a los trovadores en el final de este texto redundante en el elogio de la mujer, ya que, por medio de la afirmación de la incapacidad de los otros para alabarla, Resende activa un tópico y un argumento propios de la retórica epidíctica que le permiten alabarla y eximirse de las críticas y del fracaso al que estaría condenado todo el que intentara elogiarla.

<sup>30</sup> Rasgo que comparten, además, con la gran mayoría de las composiciones del apartado siguiente. Pero el hecho de resultar de la labor poética de más de un poeta afecta de formas diferentes a las composiciones de estos apartados. En las del segundo grupo el sistema de ayudas al que se recurre sirve el propósito de acumular impresiones –casi siempre negativas– sobre la persona que está relacionada con el suceso gracioso del que se habla. La ampliación se basa, a menudo, en la especulación sobre lo que podrá haber sucedido de hecho, en la recreación dialogada de la situación, de las reacciones o de previsiones sobre las consecuencias de ese suceso. En general, es su presentación como «de folgar» lo que les confiere un carácter más ligero y los distingue de los textos violentos y tenidos como serios (porque no de folgar) como la maldición lanzada a la mujer amada por el amador rechazado como hace Nuno Pereira a Leonor da Silva y, en su ayuda, Francisco y Jorge da Silveira (cf. Dias 87/ID 5335), las de D. João Manuel a su amada, cuya comicidad, detectada por Morán Cabanas (1999: 336), no dio lugar, sin embargo, a su presentación como «de folgar» (Dias 134/ID 5379) o las críticas de Francisco da Silveira a una mujer no identificada (Dias 304/ID 5565).

posiciones de alabanza (Dias 436/ID 5698) o de temática amorosa (Dias 441/ID 5137, 295/5445, 439/5705, Dias 298 –no está en Dutton), hechas por más de un autor y que están insertas, en la tabla, en conjuntos clasificados como de «folgar», especialmente cuando Resende es coautor de una de ellas (Dias 298), con el conde de Vimioso?<sup>31</sup> Si rechazamos la posibilidad de que su exclusión se deba a distracción u olvido, hay que admitir que estas composiciones puedan simplemente no haber sido elegidas para integrar el grupo hoy conocido como «de louvor», por no compartir con él ningún rasgo –el cual, no pudiendo hallarse en características de los textos, podrá buscarse en su proceso compositivo. En concreto, Resende podrá haber querido destacar los textos del apartado «de louvor» por saber que su composición resulta del mismo tipo de circunstancias: juegos poéticos desarrollados en la corte, probablemente no en el mismo día, lo que por cierto implicaría la identificación de la ocasión y del motivo del suceso, sino a lo largo del tiempo, resultando de intervenciones espontáneas o preparadas, improvisadas o más reflexionadas, presentadas delante de los demás o solamente circulando escritas<sup>32</sup>. Su clasificación como «de folgar» permitiría así inscribir la reproducción reiterada del mismo sentimiento (y, a menudo, dirigido a la misma persona) en el cuadro de ejercicios cortesanos e identificarlos con juegos de apropiación y de recreación sentimental que no aspiran necesariamente a expresar un sentimiento serio, verdadero o sincero sino solamente a producir placer estético, a pasar el tiempo o a evitar el aburrimiento<sup>33</sup>. Amén de que Resende participe, como he dicho, en una de las composiciones no incluidas en este grupo y es el poeta más activo de este apartado, participando en once de las diecinueve composiciones «de louvor», otros motivos más parecen reforzar esta posibilidad. En primer lugar, resulta de uno de esos desafíos la primera composición de este apartado, en la que Fernam da Silveira promueve un concurso de alabanza de D. Felipa de Villana<sup>34</sup>. La explicación contenida en su rúbrica, frente al carácter particularmente económico de las rúbricas

<sup>31</sup> No es posible determinar si la clasificación de estos textos como «de folgar» es circunstancial o intencional, puesto que no están discriminadas en la tabla, sino incluidas en entradas generales que, aunque están precedidas de la señal de la cruz, incluyen composiciones ligeras y otras que no lo son. La misma falta de operatividad caracteriza la señal en lo que se refiere a las alabanzas «de folgar» individuales del *Cancioneiro Geral* (Dias 77/ID 5325): no son identificadas como «de folgar» en sí mismas, sino en consecuencia de hallarse en un conjunto de textos de un autor así clasificados.

Es decir, por lo tanto, que no se ha hallado ninguna alabanza o composición amorosa colectiva específicamente clasificada como «de folgar» fuera del apartado «de louvor».

<sup>32</sup> Pretendemos, en una ocasión futura, intentar determinar con más rigor las circunstancias en las que se pudieron haber compuesto y reunido estos textos, o las varias partes que los forman. En ese estudio, que no ignorará los datos históricos que ya dio a conocer la investigación sobre los varios intervinientes y sobre las costumbres de la vida palaciega, tendrá gran relieve el análisis métrico, versificatorio y retórico.

<sup>33</sup> Se sabe ya que el aprovechamiento lúdico de la poesía formó parte del conjunto de costumbres importadas por la corte portuguesa de otras cortes europeas (cf. Morán Cabanas, 1999 y 2002). Así, los cortesanos eran invitados a participar de forma activa en la composición poética, que no siempre era programada como serían las espectaculares justas y cimeras, sino también a menudo resultado de improvisaciones: «The recitation of verses, not infrequently improvised for the occasion, and often accompanied by music in a sort of karaoke *avant la lettre*, was part of the usual programme of entertainment at Court soirées. Like singing, and more particularly dancing, the composition of occasional verse was one of the genteel accomplishments in at least one of which any self-respecting courtier might reasonably be expected to be competent». Reckert (1998: 10).

<sup>34</sup> «De Fernam da Silveira que daa bocado pêra ñu jibam a quem fezer melhor trova de louvor à senhora dona Felipa de Vilhana e ha-de ser julgado per ela» (Dias 567/ID 5879).

de este apartado –rasgo aparentemente intencional, si pensamos que Resende, en cuanto participante en la gran mayoría de estos textos, debería de conocer sus contextos compositivos y, por lo tanto, podría haber añadido información sobre sus motivaciones o sobre su proceso compositivo, como hace en sus composiciones personales– puede sugerir que las otras composiciones del mismo apartado resultaban de circunstancias idénticas que no sería necesario definir y que, a lo mejor, no serían fácilmente justificables<sup>35</sup>. En segundo lugar, se observa que la tabla clasifica como «de folgar» una composición lúdica cuya rúbrica pone de relieve la inexistencia de fundamento del texto, que es el último del cancionero y que hizo Garcia de Resende a pedido del propio rey para un juego de naipes. Según la rúbrica, cada participante sacaría al azar una carta y si le saliera una copla de censura los demás deberían reírse, mientras que todo le iría bien si le saliera una de las cartas de alabanza, cuya versión femenina había sido hecha pensando en D. Joana de Mendoça<sup>36</sup>. Resende clasifica, pues, como «de folgar» un texto que la rúbrica presenta como lúdico y que exhibe la inadecuación de fondo que existe entre las alabanzas o censuras y aquellos a quienes ellas les tocarían, lo que no deja lugar a dudas de la ausencia de intencionalidad ofensiva de este juego<sup>37</sup>.

Pero, mientras que la rúbrica de la última composición neutraliza la ambigüedad que podría resultar de la amplitud semántica del término «de folgar», lo mismo no sucede en la sección «de louvor», donde aquella clasificación, por sí sola, no impide la atribución de intenciones de broma a todo el apartado, lo que podría llevar a que se quitara importancia a las composiciones aparentemente no subversivas, incluso a los pequeños elogios que ahí se hallan, y a interpretar las otras como verdaderas. Así, no es improbable que la atribución de ese rasgo a aquellas composiciones, asociada a su carácter colectivo y a su inscripción en un contexto donde era frecuente establecerse relaciones directas entre la poesía y la realidad<sup>38</sup>, pudiera molestar a las mujeres

---

<sup>35</sup> Además, la parquedad de estas rúbricas contrasta con la prolijidad que, casi siempre, se observa en las que preceden las composiciones de Resende o en aquellas en las que él participa. Gómez Bravo, además, asocia este rasgo, la tendencia para ampliar las referencias circunstanciales en las rúbricas, a un conjunto de autores que «ambicionaran una situación más ventajosa en la corte o en casa de poderosos nobles o eclesiásticos» y que, teniendo la necesidad «de forjarse una personalidad poética digna de ser protegida y debidamente recompensada», «pondrían especial esmero en la elaboración de recopilaciones con sus obras en forma de cuadernillos o códices y habrían ejercido un control personal en la presentación y contextualización de sus poesías, intentando fijar el significado de sus textos y realzar su contenido por medio de rúbricas contextualizadoras en poemas pertinentes». Gómez-Bravo (2002: 452).

<sup>36</sup> «Estas quarenta e oito trovas fez Garcia de Resende, por mandado d'el-rei nosso senhor, para ù jogo de cartas se jugar no seram desta maneira: em cada carta sua trova escrita e sam vinte e quarto de damas e vinte e quarto d'homeens, s.: doze de louvor e doze de deslouror. E baralhadas todas, ham-de tirar ùa carta em nome de hoãa ou foão e entam lê-la alto. E quem acertar o louvor iraa bem e quem tomar a que mal riram dele. Começam logo os louvores das damas, os quaes fez todos aa senhora dona Joana de Mendoça» (Dias 880/ID 7301).

<sup>37</sup> Bibliografía sobre otros juegos de naipes en relación con la poesía en finales de la Edad Media, puede hallarse en el artículo de Jacobo Sanz Hermida sobre el «Juego Trobado» del hermano de Florencia Pinar. Cf. Hermida (1996: 605-614).

<sup>38</sup> Hablando de la poesía de corte recopilada por Resende, Ana M. Gómez Bravo afirma: «[e]sta poesía es por naturaleza un trabajo de colaboración, por consiguiente considerado en muchos momentos inacabado y ligado a situaciones materiales muy concretas. Esto da a la poesía una naturaleza referencial que no siempre se ha logrado apreciar. Gran parte de esta referencialidad extratextual a un mundo mate-

que ahí están identificadas<sup>39</sup> y a las que se creían el motivo de inspiración de los otros. En este contexto potencialmente ambiguo, es el término «louvor» el que garantiza una lectura positiva de las composiciones. Desprovista de un sentido metadiscursivo, como, además, lo confirma la clasificación suplementaria presentada en sólo algunos de los márgenes superiores de los folios, esta clasificación pone de relieve la existencia de una relación entre las composiciones y ese tipo de discurso, en concreto la aprobación o el aprecio de los autores por sus destinatarios, sentido que está implicado en el uso de esa palabra. De hecho, a pesar de que sólo seis de las diecinueve composiciones son identificables como alabanzas según los márgenes superiores y los principios que pueden extraerse del análisis de las otras composiciones, todos los participantes en las varias composiciones que están bajo la clasificación general «de louvor» expresan, desde una perspectiva de inferioridad, o su adhesión (aunque sea parcial gracias a las estrategias subversivas utilizadas) o una queja por una adhesión (es decir por un amor, interés o sólo simpatía, aprobación o aprecio) sin consecuencia<sup>40</sup>. Este rasgo distingue este apartado del que se sigue, cuyos intervinientes siempre

---

rial, socioliterario y político ha sido conservada por indicaciones a este respecto en un gran número de las rúbricas que anteceden a los poemas cancioneriles, apuntando así al contexto cultural en el que se forma, se lee y circula la poesía». Gómez-Bravo (2002: 446).

Véase, por ejemplo, el «juego trobado», de Gerónimo de Pinar, que, proponiendo a las mujeres la asociación de la personalidad femenina representada en cada naípe a una masculina, permite, gracias a su dedicatoria, asociar sus seis primeras coplas a las mujeres de la familia real: «la mecánica del juego consistiría en interpretar la copla que le ha correspondido a cada ‘dama’ o ‘señora’ –tras arrojar o escoger una carta de la baraja que previamente habría que haber configurado con las cuatro suertes– mediante la suma de los valores simbólicos que subyacen en los cuatro elementos, para al final terminar averiguando las cualidades del personaje masculino que se esconde tras de ellas». Sanz Hermida (1996: 611). Según Ana Menéndez Collera, este juego «consta de dos partes, precedidas por una pequeña introducción en prosa donde se describe la mecánica de cada copla. La primera parte consta de seis coplas dedicadas a la familia real, cuyos nombres incluye. La segunda presenta las cuarenta coplas restantes dedicadas a las damas de la corte, cuya identidad no es revelada, pero probablemente los participantes en el juego sabían de quien se trataba nada más oír la copla». Menéndez Collera (1996: p. 502).

<sup>39</sup> De estos diecinueve textos, solo seis no identifican a ningún blanco femenino (cf. Dias 570/ID 5882, 575/5887, 577/5889, 578/5890, 581/5893, 585/5898). De los otros, diez lo hacen a través de su nombre (Dias 567/ID 5879, 569/5881, 573/5885, 574/5886, 576/5888, 579/5891, 580/5892, 582/5894 e 5895, 583/5896, 584/5897) y tres a través de una perífrase (Dias 568/ID 5880, 571/5883, 572/5884). María Isabel Morán Cabanas ya había asociado la no identificación de las mujeres a los casos de lirismo más inflamado. Morán Cabanas (1999: 334). Por lo tanto, parece válido asociar la identificación de las mujeres a un tratamiento un poco menos cortés y quizás más lúdico: «Salvo nos casos do lirismo mais apaixonado, as mulheres inspiradoras (e destinatárias) dos textos, quando fidalgas e até pertencentes à mais alta nobreza, aparecem identificadas, que evidencia a importância da presença feminina na vida palaciana, para além de confirmar a utilização desta poesia como mais um hábito de sociabilidade». Morán Cabanas (1999: 334).

<sup>40</sup> Estamos lejos, de hecho, de los textos más ofensivos, en los que Isabel Morán Cabanas distingue los que atacan a la mujer por despecto personal (de una forma individual o general), los que las describen de forma negativa y los que expresan una visión jocosa o lúdica de lo femenino asociada al sexo. Cf. Morán Cabanas (1999). Estamos también lejos de otro tipo de las alabanzas irónicas de autoría individual e insertadas en una sección presentada de forma general como «de folgar», como sucede con la composición Dias 75/ID 5323, de Álvaro de Brito Pestana. En primer lugar, no hay una identificación precisa como «de folgar». En segundo, se trata de un solo autor que, aunque prometa una alabanza, mina sus tópicos con desvíos sistemáticos. No se trata, por lo tanto, de un problema de circunstancia ni tampoco se puede cuestionar su sinceridad. La ironía surge antes como un recurso expresivo, que torna más sutil (y, por lo tanto, más aguda) la acusación subyacente a esta alabanza que critica. El mismo procedimiento se halla en la cantiga Dias 708/ID 7089, que Alvaro Fernandez d’Almeida dirige a una dama gorda, «como louvor», según la rúbrica, pero que, en realidad, está cargada de tanta ironía que resulta en censura. Estamos en

hablan de sus objetos desde una perspectiva de superioridad: conocedora y crítica. Entre estos dos apartados, hay, así, una inversión de los rasgos que son propios de la relación entre los autores y sus objetos, inversión que acerca el primero a la situación discursiva propia del discurso de alabanza, sin, por lo tanto, identificarlo con él. La elección del término «louvor» como parte del título de esta sección no tiene más que un efecto apaciguador, puesto que, más que «alabanzas de folgar», este apartado contiene composiciones «de folgar» que no separan de forma radical el sujeto y su objeto, como en el apartado siguiente, sino que los acercan. La ventaja de esta doble clasificación parece clara: mientras la clasificación «de folgar» señala que todos estos textos no pueden ser leídos en serio, la «de louvor» impone límites en la distancia crítica entre el sujeto y el objeto amoroso impuesta por la primera clasificación; en otras palabras, permite no ofender mientras se juega.

En conclusión, la utilización de diferentes criterios discernibles en los márgenes superiores y el cuidado puesto en la concepción de la tabla desmienten la posibilidad de que la aparente contradicción entre la clasificación de la tabla y el contenido del *Cancioneiro Geral* resulte de un error. Más bien, la relación entre ambos configura una estrategia eufemística que permite al mismo tiempo señalar el alejamiento de la sección «de louvor» de todas pretensiones de seriedad propia de la temática amorosa e impedir su lectura como composiciones mordaces o violentas como las del apartado siguiente, como si se dijera: «'de folgar', pero no demasiado». La articulación de las designaciones «de louvor» y «de folgar» en estos diecinueve textos las convierte, así, por una parte, en testigos de un matiz de la poesía de corte que, aunque heredera de una tradición amorosa y jocosa, se aleja de pretensiones de seriedad y de ofensa, presentándose como hábito social, pura diversión y juego destinado a animar la vida de la corte portuguesa en finales de la Edad Media y, por otra, las convierte en indicadores de que la preparación de la tabla y la distribución de los textos debieron de merecer más cuidado y atención de lo que se suele pensar.

## BIBLIOGRAFÍA

- Centro de Linguística de la Universidade Nova de Lisboa: *Dicionário de Verbos do Português Medieval*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, <<http://cipm.fcsh.unl.pt/verbos/indiceverbos.jsp>>.
- Dias, Aida Fernanda: *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, I-IV: Os Textos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990-1993.
- : *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, V: A Temática*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.
- Dias, H. B. M. e Castro, I.: «A edição de 1516 do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende», *Revista da Faculdade de Letras*, 4ª série, 1, 1977, pp. 93-125.
- Fonseca, L. A. da: «Pedro, Dom, Condestável de Portugal», en Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (org. e coord.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 526-529.

---

los antípodas del apartado de que me ocupó, que está formado por textos que, aunque no son alabanzas, se acercan a ellas de varias maneras.

- Gómez-Bravo, A. M.: «Práctica poética y cultura manuscrita en el Cancioneiro geral de Resende», en Juan Casas Rigall y Eva M<sup>a</sup> Díaz Martínez (eds.), *Iberia cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2002, pp. 445-458.
- Menéndez Collera, Ana: «La figura del galán y de la poesía de entretenimiento de finales del siglo XV», en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López (eds.), *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 495-505.
- Morán Cabanas, M. I.: «O deslouvre das damas no *Cancioneiro Geral*», *Agália*, 59, 1999, pp. 333-350.
- : «Um curioso manual de etiqueta no *Cancioneiro Geral*: as trovas do Coudel-Mor Fernão da Silveira», en Juan Casas Rigall y Eva M<sup>a</sup> Díaz Martínez (eds.), *Iberia cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2002, pp. 459-472.
- Neves, L. C.: «Dom Pedro no *Cancioneiro Geral*», en Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (org. e coord.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 530-531.
- Osório, J. A.: «Anotações sobre o *Cancioneiro Geral*, de Resende», *Máthesis*, 15, 2006, pp. 169-195.
- Reckert, S.: «Facing Both Ways», en *From the Resende Songbook*, London, Department of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield College (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 15), 1998, pp. 7-34.
- Sanz Hermida, J.: «Entretenimiento femenino en la corte de Isabel de Castilla: el *Juego Trobado* de Gerónimo de Pinar», en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López (eds.), *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 605-614.