



# *Cantigas de madre galego-portuguesas*

ESTUDO DE XÉNEROS DAS CANTIGAS LÍRICAS

Paulo Roberto Sodré



XUNTA DE GALICIA



Paulo Roberto Sodré

# *Cantigas de madre galego-portuguesas*

(Estudo de xéneros das cantigas líricas)

Traducción de  
Antonio Augusto Domínguez Carregal  
Marta López Macías

Centro Ramón Piñeiro  
para a Investigación en Humanidades

Santiago de Compostela  
2008

*Edita*  
Xunta de Galicia  
Secretaría Xeral de Política Lingüística

Centro Ramón Piñeiro para a  
Investigación en Humanidades

*Coordinador científico*  
Manuel González González

*Director técnico de literatura*  
Anxo Tarrío Varela

Foto Cuberta  
Morgane surprenant les amants  
Bibliothèque Nationale de France, cote Français 111 , Fol. 109  
Lancelot du Lac, France, Poitiers, XVe siècle

*Imprime: Difix, S:L:*  
*ISBN: 978-84-453-4658-7*  
*Depósito Legal: C-3839-2008*

para  
Maria e Loadyr,  
principio de todo.

## Agradecimentos

á Prof<sup>a</sup>. Lênia Márcia Mongelli, pola orientación;  
ao Prof. Rip Cohen, pola consideración;  
a Mônica Heloane, pola intermediación;  
á Prof<sup>a</sup>. Mercedes Brea, polo incentivo;  
a Antonio Carregal e Marta López, pola tradución;  
ao Centro Ramón Piñeiro, pola oportunidade;  
ao Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo  
e  
á Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) do Ministério  
da Educação do Brasil, polo apoio.

## **Prefacio**



Cando iniciei os estudos de Mestrado sobre a lírica galego-portuguesa, en 1993, non imaxinei que o resultado, catorce anos despois –período no que tamén desenvolvin o Doutorado, ambos na Universidade de São Paulo, baixo a orientación da Prof<sup>a</sup>. Lênia Márcia Mongelli–, puidese ser a publicación dun traballo na terra de orixe de grande parte dos trovadores.

Aceptar a publicación, pola intermediación cordialísima da Prof<sup>a</sup>. Mercedes Brea, dun traballo crítico, provisorio sempre, sobre o trovadorismo peninsular nunha das rexións onde máis se discute e se estuda o asunto non é apenas unha honra xentil, senón unha responsabilidade, cuxo peso os meus ombros están lonxe de sustentar coa debida seguridade.

Non obstante, ao acatar a edición deste libro e expor os seus límites, pretendín tamén facer un tributo ás crecentes e fecundas relacións entre galegos e brasileiros dedicados ao estudio, en varios niveis, en diversas áreas, en innúmeras perspectivas, dun pasado de certo modo común. É escusado dicir que se trata dun tributo fusco, simple e puntual, tendo en conta a traxectoria de nomes brasileiros brillantes como o de Celso Cunha, Segismundo Spina e doutros que contribúen, hoxe, ao desenvolvemento dos estudos medievais no país.

Sobre a tese transformada en libro, grazas á coidadosa tradución de Antonio Carregal e Marta López, cabe destacar que modificacións e actualizacións non formaron parte da súa edición; apenas revisión e, sobre todo, a inclusión da edición crítica das cantigas de amigo de Rip Cohen, publicada no ano da defensa da tese, en 2003. Cada reescritura de texto redonda, sábese, noutro texto diferente, especialmente cando entre a defensa e a edición transcorre un período de cinco anos. Preferin manter a versión do traballo orixinal, respectando o que foi presentado como tese; algo máis escaparía ao alcance desta publicación.

O máis é a expresión de agradecemento ao Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades pola acollida dun traballo cuxo mérito talvez sexa o de tentar manter visible a heranza da cultura galego-portuguesa, fundamental tanto pola beleza da súa poesía, e pola actualidade dos seus valores, como pola súa capacidade de iluminar a nosa propia cultura galego-luso-brasileira.

Vitória, febreiro de 2008.



# **Introducción**



## *A madre e os nomes das cantigas*

Filha fremosa, vedes que vus digo:  
que non faledes ao voss' amigo  
sen mi, ay, filha fremosa!

*Bernal de Bonaval*

Do *corpus* que se conserva no cancioneiro de amigo galego-portugués, e do cotexo que se depreda entre aquel e o concepto de cantiga de amigo (texto en que o trovador dá voz a unha doncela que expresa os seus sentimentos, alegres ou amuados polo namorado), percíbese que aproximadamente oitenta<sup>1</sup> das “quiñentas” cantigas non corresponden ao que os pescudadores denominan *cantigas de amigo*. Isto significa que un conxunto relevante de cantares queda excluído desa definición. Entre as oitenta cantigas, vinte e sete presentan como protagonista, é dicir, como *eu* lírico, a que fala primeiro, a *madre*<sup>2</sup>.

Tal discrepancia definese máis cando se analizan os estudos sobre as cantigas de amigo e as súas especies, subxéneros, modalidades ou tipos<sup>3</sup>. Detéctase que os críticos modernos non consideran as personaxes das cantigas líricas como un elemento caracterizador de xénero, tomando apenas as referencias ao espazo, ao

<sup>1</sup> O número de cantigas de amigo non é consensual entre os editores e estudiosos deste xénero. Para José Joaquim Nunes, son 512; para Giuseppe Tavani, 508; para Jean-Marie d'Heur, 504; para Pilar Lorenzo Gradiñ, 509. Cf. o comentario desta autora sobre esos números en *La canción de mujer en la lirica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990, p. 41, nota 115. Manuel Forcadela, en 1998, volvía sumar 512 cantigas (como fixera Nunes) en “O papel da muller na literatura das cantigas de amigo” in *A Lingua das Cantigas: Congreso da Lingua Medieval Galego-Portuguesa na Rede*, disponible en <http://www.vieiros.com/galego.org/linguadascantigas/relatorios>.

<sup>2</sup> O termo *madre* (lat. MATER: nai) era a única forma usada polos trovadores, tanto para as figuras profanas como para a Virxe María, como afirma C. Michaëlis de Vasconcelos, “Glossário” in *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990, vol. I, p. 50. Usaremos preferentemente ese termo, co cal alternaremos o sinónimo *nai*.

<sup>3</sup> Estes termos son normalmente utilizados como sinónimos pola crítica, de modo pouco rigoroso. Como se verá máis adiante, utilizaremos o termo “xénero”, para comentar o conxunto de cantigas marcado polo suxeito lírico feminino (no ámbito europeo, *canción* [ou *cantiga*] de *muller* [termo que discutiremos posteriormente]; no ámbito galego-portugués, *cantiga de amigo*) e “especie”, para discutir, no que respecta ao ambiente europeo, o conxunto de cantares marcado pola tipoloxía feminina (*amiga*, no noroeste da Península Ibérica; *Frauen*, en Alemaña; *malmariee*, en Francia, et al.); e, no que concierne á produción galego-portuguesa, as cantigas clasificadas segundo o tema (*cantiga de romaria*, *barcarola* etc.). Ademais disto, creamos o neoloxismo *especioloxía* para abordar restrinxidamente esa clasificación das cantigas de amigo en *especies*, presentada por José Joaquim Nunes (*Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, 2<sup>a</sup> ed., Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973, 3 vols.), cuxa introdución será o punto de partida para as nosas discussións.

tempo e ás accións da namorada para facelo, mesmo considerando que o anónimo autor da *Arte de trovar* se baseara particularmente na diferenza de voz e *razon* das personaxes para clasificar as cantigas de amor e de amigo.

Esas cuestións conduciron ao problema que pretendemos desenvolver neste estudo: cal será o lugar das vinte e sete cantigas nas que a *madre* fala en primeira persoa? Que efecto teórico-cítico teríamos se se investigasen as cantigas de amigo, tomando como criterio clasificador a voz doutras personaxes diferentes á *amiga*?

Nunha investigación anterior, unha das discusións suscitadas a propósito das oito cantigas de amigo de Nuno Fernandez Torneol tratou sobre os xéneros e as especies. Denominamos “Aqui vej’eu, filha, o voss’amigo” e “— Dizede-m’ora, filha, por santa María” como *cantigas de madre* que, non obstante descoñecermos esa designación<sup>4</sup>, pareceunos pertinente e apropiado clasicalas así, xa que é a voz da *madre* a principal<sup>5</sup>.

Máis intuitiva que desenvolvida, esa afirmación, rexistrada tan libremente, tornouse hipótese que, xa naquel momento, pensamos examinar co debido coidado, cuxos resultados<sup>6</sup>, daquela provisorios, motiváronnos a transformalos en proxecto de tese.

Ocupados en focalizar unha personaxe e o seu protagonismo tanto no *corpus* das cantigas femininas galego-portuguesas como no contexto sociocultural que as envolve, mantivemos o conxunto das cantigas nas que a *madre* asume a primeira persoa do discurso; cuestionamos a taxonomía tradicional das cantigas de amigo e reflexionamos sobre as marcas estruturais dese conxunto, de modo que esclareza o que a nosa afirmación inicial sobre as cantigas de donas<sup>7</sup> de Nuno Fernandez Torneol apenas insinúa.

Con estas cuestións de orde clasificatoria e outras que emerxeron durante o proceso de pescuda, lectura e análise, afirmouse o propósito de discutir o papel desempeñado pola personaxe *madre*, non só moi presente nas quíntetas cantigas femininas<sup>8</sup>, senón intensamente vinculada ao ambiente e ao imaxinario medieval.

<sup>4</sup> Posteriormente, tivemos acceso ao artigo de Aurora Juárez Blanquer, “Madre y cantiga de amigo”, en que a autora bota man do termo *cantiga de madre*. “Lírica. Madre y cantiga de amigo” in *Collectánea de estudios filológicos: Lingüística, léxico, lírica y retórica*, Granada: Universidad de Granada, 1994, pp. 137-159, p. 141.

<sup>5</sup> P. R. Sodré, *Um trovador na berlinda: as cantigas de amigo de Nuno Fernandez Torneol*, Cotia: ibid., 1998, p. 136.

<sup>6</sup> Unha primeira abordaxe aparece no *Relatório Final de Pesquisa: Cantigas de madre: investigacóns sobre unha especie de cantiga de amigo*, rexistro nº 61/97 – Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Federal do Espírito Santo, marzo de 1999. As conclusións desa pescuda presentámolas no artigo “A especiología das cantigas de amigo, de José Joaquim Nunes”, in Mº do A. Tavares Maleval (org.), *Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais da Associação Brasileira de Estudos Medievais*, Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001, pp. 616-620.

<sup>7</sup> *Cantiga de donas* é o epíteto que José Joaquim Nunes utiliza tamén para se referir ás cantigas de amigo. *Cantigas d’amigo*, op. cit., vol. I, p. 3.

<sup>8</sup> A expresión “cantigas femininas” refirese ás *cancións de muller*, termo moderno que os críticos utilizan para agrupar as diferentes especies de cantigas europeas nas que o suxeito lírico é femino ou nas que se representa o universo da muller (como as cantigas narrativas, nas que o narrador nos conta os episodios amorosos femininos). Máis adiante, comentaremos o termo detalladamente.

O percorrido que seguimos para desenvolver a tese de doutoramento, que agora presentamos en forma de libro, levou á relectura dos presupostos taxonomistas que cristalizaron nas distintas abordaxes sobre os xéneros e especies trobadorescos peninsulares dos séculos XIII e XIV. Neste sentido, na nosa investigación tivemos en conta perspectivas complementarias para analizar a personaxe *madre* e o seu papel nas cantigas de amigo: historia do dia a día, historia xurídica e tratadística moral.

Cinco cuestiós suscitaron as discusíons que presentamos neste estudo: 1. Como observar o conxunto de vinte e sete cantigas nas que a *madre* asume a primeira persoa do discurso? 2. Como foi tratada a *madre* das cantigas de amigo polos críticos? Que función, que perfil, que relevancia lle atribuíron estes a esa personaxe? Como trataron as vinte e sete cantigas? 3. Que perfil ten a *madre*? 4. Que relación podería haber entre ese protagonismo e os textos históricos, xudiciais e pedagóxicos da época? De que contexto emerxería a *madre* das cantigas de amigo? 5. Entre tantas protagonistas, sempre apaixonadas, nas cancións de muller, sería producente considerar a *madre* como unha protagonista de cantiga feminina?

Catro capítulos pretenden responder a estas indagacíons. No capítulo primeiro, *A madre na fortuna crítica e na especioloxía das cantigas de amigo*, trataremos os estudos sobre a personaxe *madre* (1.1. *A via textus* dunha personaxe), comentaremos as conclusíons que tal fortuna ofrece, discutiremos a especioloxía das cantigas de amigo, de onde se deduce *a priori* que a *madre* sexa exclusivamente unha personaxe secundaria (1.2 Unha voz, unha marca, unha ausencia) e proporemos unha revisión desta abordaxe xenolóxica (1.3 Unha *via* para a presenza).

No capítulo segundo, *As madres entre as mulleres medievais*, discutiremos as informacíons históricas, xurídicas e doutrinarias a partir das cales podremos comprender a expectativa dos homes en relación ao papel feminino no Medievo europeo e, principalmente, peninsular. Estes datos auxiliarannos na contextualización da representación da *madre* no cancionero de amigo galego-portugués e permitirannos xustificar tanto o estudo desta personaxe como a proposta de identificar nela unha protagonista de cantiga feminina.

No capítulo terceiro, *Xenoloxía<sup>9</sup>, especioloxía, terminoloxía*, comentaremos o estudo de xéneros desde a perspectiva medieval ata a actual xenoloxía, non necesariamente pola óptica diacrónica, senón eventualmente. Descubriremos que un dos elementos-chave para o recoñecemento dun xénero textual dáse por medio da identificación do emisor, fundamento da nosa proposición: focalizar a *madre*, dada a súa importancia contextual e literaria, como protagonista dun tipo particular de cantiga.

<sup>9</sup> Segundo os formalistas rusos, “teoría dos xéneros”. M. Gomes, “Las silvas americanas de Andrés Bello: una relectura genológica” in *Hispanic Review*, vol. 66, nº 2, Spring 1998, pp. 181-196, nota 1, p. 181. Por xénero entendemos textos agrupados a partir de marcas como emisor, destinatario, situación, alén doutros aspectos discursivos como o temario. Tomamos, entón, a lírica, a narrativa e o drama como *modalidades* do texto literario. Cf. F. Cairns, “Genres and topoi”, in *Generic composition in Greek and Roman poetry*, Edinburgh: Edinburgh University, 1972, pp. 3-97, pp. 21-22. Volveremos máis adiante sobre estes conceptos.

No capítulo cuarto, *As cantigas protagonizadas pola madre*, procuraremos examinar como a *madre* é observada polos trovadores e como se revela o discurso que a representa. En catro subcapítulos, discutiremos a figura da *madre*, tomando en consideración as cantigas que catalizan marcas fundamentais no *corpus* seleccionado: a *madre-gardadora*<sup>10</sup> de Pai Gomez Charinho<sup>11</sup>; a *madre-cómplice* de Johan Zorro, a *madre-celestina* de Johan Airas de Santiago e a *madre-amiga* de Juíao Bolseiro. Neste capítulo, ao longo das análises, presentaremos tamén o lugar e o comportamento da *madre* no mundo que se representa. A súa importancia histórica, xurídica e ética é o elo a partir do cal se pode conjecturar a razón do seu protagonismo e do seu lugar na xenoxía das cantigas femininas galego-portuguesas e europeas.

Nas conclusóns, *Os nomes, os renomes, sobre nomes*, volveremos ao discurso da incompleta poética galego-portuguesa: *E se elas falam en ūa cobra, outrossi é segundo qual delas fala na cobra primeiro?* (destacado noso). Esta pregunta (que modifica a seguinte afirmación do autor da *Arte de trovar*: “e se ambos falam en ūa cobra, outrossi é segundo qual *deles* fala na cobra primeiro” (italica nosa) conducirános a abordar os aspectos xenolóxicos oriúndos das poéticas medievais – cotexados con teorías más recentes–, das especies de cantiga de amigo e do lugar da *madre* na clasificación destas cantigas, tendo en consideración o que preceptúa o anónimo autor da *Arte de trovar*.

No apéndice, *Produción, periodoloxía e naturalidade dos trovadores*, presentaremos os datos más recentes sobre os trovadores e os seus cancioneiros, procurando observar a relación entre estas informacóns e a producción das cantigas de madre.

Finalmente, no anexo, *Antoloxia das cantigas de madre galego-portuguesas*, transcribiremos as vinte e sete cantigas en que a *madre* é o suxeito lírico.

O noso *corpus* foi extraído da recente edición crítica de Rip Cohen, *500 cantigas d'amigo*<sup>12</sup>. Mientras, consideraremos tamén, cando fose necesario, a edición de José Joaquim Nunes, *Cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses*, e a edición coordinada por Mercedes Brea, *Lírica profana galego-portuguesa*, ademais das ediciones críticas individuais dalgúns dos trovadores estudiados. Especialmente, teremos en conta o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* restaurado.

A afirmación de Xosé Ramón Pena de que “unha clasificación definitiva das cantigas de amigo en grupos e subgrupos ainda está por facer”, en *Literatura galega medieval*<sup>13</sup>, é un desafío que difficilmente será vencido, tendo en conta a complexidade do *corpus* para abracer *definitivamente* a xenoxía medieval. En contra da súa opinión, un estudo que torne más clara a observación dos xéneros galego-portugueses,

<sup>10</sup> Este e outros termos serán comentados oportunamente.

<sup>11</sup> Seguiremos a grafía do nome dos trovadores establecida en M. Brea (coord.), *Lírica Profana Galego-Portuguesa: corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 1996, 2 vols.

<sup>12</sup> R. Cohen (ed.), *500 cantigas d'amigo*, Porto: Campo das Letras, 2003.

<sup>13</sup> X. R. Pena, *Literatura galega medieval: a historia*, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1990, vol. I, p. 176.

aproximándoos non a unha “clasificación definitiva”, senón a unha descripción o máis exacta posible, é un proxecto non só viable, senón desafiante e prometedor.

Recuperar a tradición crítica sobre os xéneros trobadorescos galego-portugueses, publicada desde fins do século XIX, á luz da xenoxofía, verificar cuestiós terminolóxicas non discutidas e propor unha nova descripción dos xéneros líricos femininos producidos na Península Ibérica entre os séculos XIII e XIV, tendo presente o estudo de personaxes femininas que actúan en primeira persoa, será de grande interese para afondar nos nosos estudos.



1



## *A madre na fortuna crítica e na especioloxía das cantigas de amigo*

La critique a été obsédée par l'image parentale répressive de la mère. Mes analyses permettent de corriger cette représentation, en attirant l'attention sur l'importance du rôle de confidente et d'alliée que joue la mère.

*Jean-Marie d'Heur*<sup>1</sup>

Na “Apresentação Crítica” de *A lírica galego-portuguesa*, Elsa Gonçalves observa que nas cantigas de amigo “elas cobre uma variedade de sujeitos que inclui não só as meninas-namoradas, mas as mães delas e as amigas confidentes”<sup>2</sup>. Trátase dun dos poucos estudos que aborda más claramente as *madres* e as confidentes como “suxcitos” da cantiga feminina, e non apenas como coadxuvantes “mudas”. Isto levounos a buscar o que se ten dito a respecto do papel das mulleres nas cantigas nas que elas participan intensamente.

O resultado desa pescuda é a recolla dunha serie de comentarios –algúns breves, outros más extensos– sobre a *madre*, sempre á sombra da protagonista canónica da cantiga de amigo, a *filha* ou amiga namorada. Aínda así, por medio deses estudos que pasaremos a discutir, parece sobresaír unha figura más que relevante no plano literario e histórico-cultural.

### **1.1. A via *textus* dunha personaxe**

En *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge: études de littérature française et comparée*, de finais do século XIX, Alfred Jeanroy afirma polemicamente que o papel da nai nas cantigas de amigo é case sempre mudo<sup>3</sup>, ainda que, más adiante, o autor cite o exemplo dunha cantiga que a *madre* protagoniza<sup>4</sup>. Noutra pasaxe, ao discutir as marcas francesas presentes na poesía portuguesa,

<sup>1</sup> J.-M. d'Heur, *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XIIe-XIVe siècles)*, [s.l.], tese, 1975, Biblioteca Nacional de Madrid, nº 4/186371, p. 612.

<sup>2</sup> E. Gonçalves / M<sup>a</sup> A. Ramos, *A lírica galego-portuguesa*, Lisboa: Comunicação, 1983, p. 22.

<sup>3</sup> A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge: études de littérature française et comparée*, 3<sup>a</sup> ed., Paris: Ancienne Honoré Champion, 1925, p. 158.

<sup>4</sup> Ibid., p. 165.

afirmando que esta é derivación daquelas<sup>5</sup>, Jeanroy sinala o papel gardador e compasivo das nais a previren ás fillas contra a sedución dos rapaces. Destaca, ademais diso, a sorprendente cantiga de Juião Bolsciro, “Mal me tragedes, ai filha, porque quer’aver amigo”, debido ao tema da rivalidade entre nai e filla<sup>6</sup>, deixando dc observar, mentres, a voz da *madre* e o seu papel nada silencioso na cantiga.

Carolina Michaëlis de Vasconcelos, nos comentarios que acompañan o *Cancioneiro da Ajuda*, tamén define a figura da nai nas cantigas de amigo, describindo as súas accións e as súas características fundamentais. A función de “gardadora” e de “cómplice”, ademais da infrecuente función de rival da filla, é a que deseña mellor esa personaxe: “O seu oficio é guardar, precaver, admonestar, castigar quando as filhas se demoram na fonte ou na igrexa, teimam em ir à romaría, ou voltam do bailado com o brial roto. Compassivas e favorecedoras do amante só por excepción e cálculo, mostram-se ciumentas e rivaes das filhas de longe em longe”<sup>7</sup>. Os estudos que seguiron ao de Michaëlis sobre a figura da *madre* glosan, frecuentemente, ese mesmo perfil.

Na “Introdução” á edición das cantigas de amigo, José Joaquim Nunes fai mención á *madre*<sup>8</sup>, acatando as opinións de Michaëlis. Despois do rastrexamento das especies de cantiga de amigo e da súa relación coas cantigas en lingua de *oil* e de *oc*, Nunes resalta a repetición de ideas nese xénero, presentando como primeiro exemplo os cantares en que a nai aparece como favorecedora e prohibidora dos amores da filla<sup>9</sup>.

Rodrigues Lapa, en *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade Média*, de 1929, valoriza a figura materna nunha síntese categórica: “os dois grandes caracteres intrínsecos da nossa cantiga de amigo podem resumir-se a isto: o estado sentimental criado á namorada pela auséncia do amigo e a situación doméstica da filha, sob o poder vigilante da mãe”<sup>10</sup>. A partir dun estudo comparativo entre a cultura xermánica e a portuguesa, Lapa aborda a importancia e a autoridade da muller, no ambiente doméstico –trazo común tanto nesta cultura como naquela–, e a referencia que as cantigas de amigo peninsulares fan á función protectora en relación á filla.

Volvendo más especificamente ás cantigas femininas, Rodrigues Lapa perfila a *madre* a partir de dous trazos: a *prohibidora*, función a partir da cal a “mãe vela pela pureza das filhas e aponta-lhes os perigos do estreito convivio com os

<sup>5</sup> Alfred Jeanroy revisa a súa opinión en recensión crítica sobre *La poesia siciliana sotto gli Svevi*, de G. A. Cesareo in *Romania*, Paris, vol. XXIV, 1895, pp. 465-472, p. 469.

<sup>6</sup> Id., *Origines*, op. cit., p. 314.

<sup>7</sup> C. Michaëlis de Vasconcelos (ed.), *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990, vol. II, p. 894.

<sup>8</sup> J. J. Nunes (ed.), *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973, 3 vols., vol. I, pp. 1-32, passim.

<sup>9</sup> Ibid., p. 28-29.

<sup>10</sup> M. Rodrigues Lapa, *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade Média*, Lisboa: Edición do Autor, 1929, p. 245.

namorados e os ardis de que se servem para enganar as moças inexperientes”<sup>11</sup>, e a cómplice, papel menos frequente, pero revelador dunha *madre* que, “certamente por razões superiores e não por mero capricho, vê com bons olhos a inclinación da filha e protege até os seus amores”<sup>12</sup>.

Nas *Lições de literatura portuguesa: época medieval*, cuxa primeira edición é de 1934, Rodrigues Lapa desenvolve un pouco as súas observacións sobre a nai, dedicándolle unha parte no capítulo “Os géneros: cantiga d’amigo”. Para rebater as ideas de Alfred Jeanroy sobre a función de “pormenor de encenação” e a mudez da *madre*, Lapa argumenta que “também não é exato que o papel da mãe seja quase sempre mudo, como afirma Jeanroy: muitas cantigas são de diálogo entre a mãe e a filha, como já indicamos; e em muitas a mãe desempenha o papel principal, dando-se ás veces o caso de ser só ela a falar”<sup>13</sup>. Este indicio de protagonismo, no entanto, non é discutido. Con poucos acrecentamentos ao texto de *Das origens...*, Rodrigues Lapa fala sobre as actitudes prohibidoras e condescendentes da *madre*, chamando a atención sobre a “graça incomparável” da *madre-amiga* de Juião Bolseiro.

Tamén impresionado con esa cantiga de nai namorada, Jole Scudieri Ruggieri, en “Riflessioni su ‘kharge’ e ‘cantiga d’amigo’”, compara a presenza da *madre* neste e naquel tipo de poema medieval. Contrapondo a “libera e sensuale khargia di spiriti islamici” ao “giovane e pudico ardore delle cantigas d’amigo”, xénero este aberto a un particular clima histórico<sup>14</sup>, Ruggieri analiza a participación da *madre* nestes textos, concluíndo que no mundo severamente ético da poesía galega, ela está sempre presente con plena autoridade, sexa prohibíndolle á filla encontrarse co namorado e vixiánda, reténdoa na casa, sendo compracente con ela a pesar da súa experiencia e sabedoría, ou tamén exhortánda a bailar diante do amigo, facéndose “mestre de coquetería honesta”, e mesmo propónándose a acompañar a filla na visita ao amigo<sup>15</sup>. Percibindo a participación pasiva da nai nas “kharge”, Jole Ruggieri chama a atención tamén sobre o que considera unha “sensibile partecipazione alla giovanile vicenda d’amore, che fa di questa figura della cantiga galiziana un personaggio ambivalente (ma di cui sovente si è sottolineato soltanto l’aspetto più severo)”<sup>16</sup>.

Nas observacións sobre as cantigas de Pero Meogo, Xosé Luis Méndez Ferrín nota os efectos da mudanza de personaxe na cantiga de amigo. Trátase da cantiga “—Tal vai o meu amigo”, en que *madre* e filla dialogan: “Nista segunda parte [na que fala a *madre*], ao cambear o personaxe, cambean tódolos rexistros da voz, todo o

<sup>11</sup> Ibid., pp. 263-264.

<sup>12</sup> Ibid., p. 265.

<sup>13</sup> M. Rodrigues Lapa, *Lições de literatura medieval: época medieval*, 6<sup>a</sup> ed. rev., Coimbra: Coimbra Ed., 1966, p. 172. Lapa indica, con acerto, *doce* cantigas nas que a *madre* monologa. A 10<sup>a</sup> ed. revista, de 1981, mantén as mesmas ideas acerca do asunto.

<sup>14</sup> J. Scudieri Ruggieri, “Riflessioni su ‘kharge’ e ‘cantigas d’amigo’”, in *Cultura Neolatina*, Modena, vol. XXII, f. 1-2, 1962, pp. 5-39, p. 21.

<sup>15</sup> Ibid., pp. 21-22.

<sup>16</sup> Ibid., p. 22.

tono, toda a motivación interna do poema”<sup>17</sup>. Ao estudar as cantigas de Meogo que a *madre* protagoniza, tampouco Méndez Ferrín desenvolve nada sobre esa mudanza e as súas consecuencias xenolóxicas.

O estudo de Jean-Marie d'Heur, *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galicien-portugais (XI<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles)*, ainda que non dedique atención exclusiva á figura da nai –como tamén sucede no de Jole Scudieri Ruggieri–, gaña relevancia ao enfocar os papeis desta personaxe, dándolle a debida importancia. O autor comprende a lírica feminina a partir de dúas clases: a das cantigas que son directamente dirixidas ao amado e a das que non o son, identificadas ambas por medio da apóstrofe, marca distintiva desas clases. Ao tratar da segunda clase de cantigas de amigo, Jean-Marie d'Heur destaca vinte e sete cantigas en que a *madre* se dirixe á filla. O conxunto, marcado polas apóstrofes “filha” e “mía filha”, entre outras, permitiu que o autor estudase máis coidadosamente a personaxe. Isto deu como resultado os retratos que expón da seguinte maneira: a nai en conflito coa filla xera a figura ou “hostil” (contraria ao namoramento da filla) ou “inquieta” (preocupada polo destino amoroso e moral da filla); pola súa parte, a nai de acordo coa filla xera a figura “confidente” (escoita as queixas da filla) ou “aliada” (protexe os amantes). Tal descripción parece ter a súa orixe na discordancia de d'Heur en relación ás conclusións doutros críticos a respecto da *madre*. Probablemente por iso, o autor presenta tamén no seu traballo unha breve fortuna crítica sobre esa personaxe, onde constan os traballos de Alfred Jeanroy, de Carolina Michaëlis de Vasconcelos e de Vicenzo Minervini<sup>18</sup>, concordes os tres coa idea equivocada de que o papel da *madre* é monocorde (protectora da moral e gardiá)<sup>19</sup>.

Como no estudo de Scudieri Ruggieri, Penny Newman no artigo “‘Mia madre velida’: a figura da nai nas cantigas de amigo e nas *jarchas*”, demostra a importancia da figura materna tanto nas cantigas de amigo como nas *xarajāt*<sup>20</sup>, buscando semellanzas (o papel de confidente da nai) e diferenzas (a garda das fillas non é tema relevante nas *xarajāt* e o retrato da *madre* é máis variado nas cantigas de amigo) entre eses textos. Dous aspectos curiosos son presentados pola autora: 1. A dúbida sobre o feito de a figura da *madre* ou da *mammà* ser en realidade a nai da namorada ou “si é unha amiga maior que ela ou unha celestina”<sup>21</sup>; 2. A ambigüidade

<sup>17</sup> X. L. Méndez Ferrín (ed.), *O cancionero de Pero Meogo*, Vigo: Galaxia, 1966, p. 33.

<sup>18</sup> V. Minervini (ed.), “Le poesie di Ayras Carpancho”, in *Annali: sezione romanza*, Napoli, vol. XVI, nº 1, 1974, pp. 21-113, p. 78.

<sup>19</sup> J.-M. d'Heur, *Recherches*, op. cit., pp. 516-518.

<sup>20</sup> Como non hai rexistro en vernáculo do termo *carxa* (ainda que Pilar Lorenzo Gradiñ teña usado o termo *kharja*, na entrada homónima en G. Lanciani / G. Tavani (org. e coord.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993) e considerando que a grafía é problemática, seguiuse a transcripción fonolóxica (*xarjah*, no singular, e *xarajāt*, no plural, debéndose ler o “x” como o “j” español) proposta por Federico Corriente, en *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalus*, Madrid: Gredos, 1997, pp. 8-9, nota 2. Nese mesmo caso están os termos *fabiliaux* e *lat*, ainda hoxe sen tradución.

<sup>21</sup> P. Newman, “‘Mia madre velida: a figura da nai nas cantigas de amigo e nas ‘jarchas’’”, in *Grial*, Vigo, nº 55, xan.-feb.-mar. 1977, pp. 64-70, p. 66. Esta hipótese é discutida, porén, a partir de argumentos fráxiles (se sería posible á filla ser tan franca coa nai en relación ás súas confidencias amorosas). Helder

dos adjetivos referentes á *madre*: trátase dunha muller ainda nova e atraente ou os adjetivos ('velida' e 'loada') funcionan ironicamente? A pesar de que non se poida afirmar con certeza o contrario, a probabilidade de se tratar da relación entre nai e filla<sup>22</sup> e de os adjetivos seren "sinceros" é considerable<sup>23</sup>.

Dedicado exclusivamente á figura materna galego-portuguesa, o artigo "Madre y cantiga de amigo", de Aurora Juárez Blanquer, é un estudo en que, ao largo das consideracións clásicas a respecto da *madre* (os aspectos negativos e positivos da súa figura) e das súas fontes nas *xarajāt* e da súa permanencia no *Libro de buen amor* ou en *La Celestina*, formúlanse cuestións importantes como: 1. O número de once cantigas en que a *madre* é a verdadeira protagonista e a única que fala<sup>24</sup>; 2. A comparación entre as cantigas galego-portuguesas e as alemás, en que a nai desempeña un papel relevante; e 3. O feito de ser a palabra *madre* ritmicamente favorable ás cantigas. Neste artigo, a autora menciona tamén algúns cantares que a *madre* protagoniza, e chega a utilizar a expresión "cantigas de *madre*"<sup>25</sup>, mais sen maiores consideracións de carácter xenolóxico.

Tamén en 1978, ao editar o cancionero de Bernal de Bonaval, María Luisa Indini sinala o protagonismo da *madre*, a propósito da cantiga "Filha fremosa, vedes que vus digo", onde se percibe a "rarità della circostanza per la quale la madre parla in prima persona alla figlia, laddove è comune che sia quest'ultima a rivolgersi a lei o ad alludere all'interferenza materna nei suoi dialoghi con le amiche o con l'innamorato"<sup>26</sup>.

A tese de Petra Sofie Wirth, *The mother archetype in the cantigas d'amigo*, propón unha lectura na que escolle liñas teóricas (Yung, Neumann e Frye) que a axudan a comprobar o carácter arquetípico da madre e o papel que a namorada desempeña nas cantigas de amigo. Para isto, bota man de documentos históricos, libros de penitencia e libros xurídicos, como *Las siete partidas*, *Fuero juzgo* e *Fuero real*. Un dos aspectos relevantes da tese é o cotexo entre as varias tradicións líricas femininas<sup>27</sup> (mozárabe, alemá, catalá, castelá, ademais de tradicións tardías dos séculos XVI e XVII) que a autora expón para examinar o desenvolvemento do retrato ético da nai. Aínda sen ter en conta a tese sintética de Rodrigues Lapa, no

Macedo tamén imaxina a *madre* como unha muller máis vella e non como xenitora da namorada no artigo "Three faces of Eve: images of the feminine in Medieval Galician-Portuguese poetry", en A. Deycrmond (ed.), *One man's canon: five essays on Medieval poetry for Stephen Reckert*, London: Queen Mary/Westfield College, 1998, pp. 68-81, p. 74.

<sup>22</sup> É así como José Mattoso, por exemplo, toma esa relación, en "A mulher e a familia" in *Actas do Colóquio a Mulher na Sociedade Portuguesa: visão histórica e perspectivas actuais*, Coimbra: Instituto de História Económica e Social, 1986, vol. I, pp. 35-49, p. 35.

<sup>23</sup> Téñase en mente a cantiga de Juão Bolseiro, "Mal me tragedes, ay filha, porque quer'aver amigo", en que a beleza da *madre* parece ser superior á da filla. E. Real (ed.), "Le 'cantigas' de Juyão Bolseyro", in *Annali: sezione romanza*. Napoli, vol. VI, t. 2, lug. 1964, pp. 237-335, pp. 273-274.

<sup>24</sup> A. Juárez Blanquer, *Collectanea*, op. cit., p. 141. O número de monólogos maternos, porén, é de doce, como xa tivemos oportunidade de comentar.

<sup>25</sup> Lo.c. cit.

<sup>26</sup> M. L. Indini (ed.), *Bernal de Bonaval: poesie*, Bari: Adriatica, 1978, p. 65, nota 23.

<sup>27</sup> Método que Pilar Lorenzo Gradiñ volverá utilizar na súa tese *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1992.

que respecta ás posibles orixes da lírica trobadoresca, o método e as conclusións de Wirth proporcionan datos importantes: o exame da figura feminina nos libros xurídicos e a comparación entre a figura materna nas cantigas de amigo (bastante activa) e nas outras cancións de muller europeas (case ausente): "In the *cantigas* we find that the role of the mother, compared to that in the *jarchas, cosantes*<sup>28</sup>, and *chansons de femmes*, is greatly amplified. The tasks assigned to her are basically those of conselor and advisor to the daughter"<sup>29</sup>.

Defendendo que as cantigas de amigo se caracterizan pola diversidade de situacións e discursos, Rip Cohen, en *Thirty-two cantigas d'amigo de Dom Dinis: typology of a portuguese renunciation*, conclúe que sería más preciso afirmar que esa cantiga non é un xénero, senón un complexo de xéneros<sup>30</sup>, idea moi arguta. Desa rede xenolóxica ou discursiva destacan trinta e dúas cantigas iniciais de Don Denis, marcadas polo tema da renuncia. Aínda que apoiado pola teoría dos xéneros de Francis Cairns<sup>31</sup>, e centrado na análise de elementos que constituirían o "complexo de xéneros" constante na cantiga de amigo<sup>32</sup>, Cohen non se sensibilizou –xa que non era ese o seu propósito concreto– coa voz da *confidente* nin da *madre* como elementos primarios para a definición dun xénero, a pesar de rexistrar como emisor (*speaker*) tanto esta como aquela<sup>33</sup>.

Aínda que a atención de Francisco Nodar Manso, en *La narratividad de la poesía lírica galaico-portuguesa: estudio analítico*, se centra na tese de que trecentas corenta e sete cantigas constitúen unha macronarrativa no cancionero galego-portugués<sup>34</sup>, o seu traballo presenta opinións interesantes sobre a *madre*:

<sup>28</sup> Ainda que a autora se refira a poemas casteláns do século XV, cabe destacar a corrección de Filgueira Valverde no uso do termo *cosante*: "a denominación que tivo mellor fortuna para a forma peculiar galego-portuguesa foi a de *cossante*, acollida por Bell, Entwistle, Salazar... Mais, dende os anos cincuenta, tense corrixido o nome e rectificado o contido, mercé ó estudo de Ascensio Barbarín. Agora falamos do *cossaute* e coidamos que abarcaba diversas danzas ou coros cortesáns". In "Sobre a nomenclatura da cantiga peculiar galego-portuguesa medieval: *leixa-prén, refrán, cossaute*", in *Estudios sobre lírica medieval: traballos dispersos (1925-1987)*, Vigo: Galaxia, 1992, pp. 27-33.

<sup>29</sup> P. S. Wirth, *The mother archetype in the cantigas d'amigo*, dissertation (Doctorade in Philosophy), University of North Carolina, 1983, p. 71.

<sup>30</sup> R. Cohen, *Thirty-two cantigas d'amigo de Dom Dinis: typology of a Portuguese renunciation*, dissertation (Doctorade in Comparative Literature), University of California, 1984, p. 2. Gustariame agradecer ao Prof. Rip Cohen a lectura e as ponderacións, expresadas en xentilísima correspondencia electrónica, a respecto deste estudio de doutoramento.

<sup>31</sup> Esa teoría consiste, como vimos, na idea de que o xénero é definido por elementos primarios (emisor, receptor e situación) e secundarios ou *topos* (elementos temáticos mínimos útiles para a análise xenolóxica). Cf. F. Cairns, "Genres and topoi" in *Generic composition in Greek and Roman poetry*, Edinburgh: Edinburgh University, 1972, pp. 3-97, pp. 21-22.

<sup>32</sup> Na análise das trinta e dúas cantigas dionisiacas, Rip Cohen identifica algúns xéneros, ademais da "renunciation": "invitation", "vacillation", "komos", "other woman". A terminoloxía está inspirada na lírica greco-romana. *Thirty-two*, op. cit., p. 41 et seq.

<sup>33</sup> Ibid., pp. 59-60 (cantiga protagonizada pola confidente) e pp. 73-74, 90-94 (cantigas protagonizadas pola *madre*). Nas "Notes to Chapter Two", nota 23, Rip Cohen afirma que o discurso da *madre* parece funcionar apenas no discurso da amiga, sen autonomía (p. 202), o que nos remite ás opinións de Alfred Jeanroy e Vicenzo Minervini, por exemplo.

<sup>34</sup> F. Nodar Manso, *La narratividad de la poesía lírica galaicoportuguesa: estudio analítico*, Kassel: Reichenberger, 1985, 2 vols. Esa idea parece derivar da "serialización" que algúns conxuntos de

personaxe arquetípica (como o serían a amiga, o amigo, a confidente... na medida en que son representados sen especificacións físicas, sen nome, soamente con accións universalizantes)<sup>35</sup>; a *madre* e as outras personaxes das cantigas son as que “toman la palabra para crear un auténtico mundo de ficción, cuyo eje central recae en el Amigo y en la Amiga”<sup>36</sup>; a *madre* como “hablante”<sup>37</sup>; os papéis da *madre*: “verdadera madre cuando intuye que la Amiga está a un paso del placer” (italica nosa), confidente, “bruja (recurre al poder mágico del baile para dañar o recuperar al Amigo)” e cómica (“cuando da a entender que desconoce el sentido eufemístico de ciertas palabras”)<sup>38</sup>. Neste estudo o autor tamén rebate un dos tópicos da crítica, o da “inocencia” e “candidez” da *doncela* das cantigas de amigo, afirmando que “el papel protector que se le atribuye a la Madre discrepa con la candidez e inocencia que se le concede a las Amigas; de ser tan puras como se afirma, no necesitarían que se les riñese y castigase, tampoco regresarián del baile con la ropa descosida”<sup>39</sup>.

O resultado da investigación de Nodar Manso non altera significativamente as informacións sobre o papel da *madre* nas cantigas de amigo. O aspecto arquetípico da nai xa fora desenvolvido por Petra Sofie Wirth (ausente na bibliografía do autor español) e a voz materna, por Jean-Marie d'Heur. Á parte diso, Nodar Manso recalca o equívoco (que discutiremos) de que soamente os namorados presentan un punto de vista nas cantigas e non inclúe a *madre* como iniciadora de diálogo<sup>40</sup>.

As conclusións de Ria Lemaire sobre a función da nai na cantiga de amigo, en *Passions et positions: contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes*, de 1987, constitúen un dos estudos más completos sobre personaxes, no que concirne á estrutura dese xénero trobadoresco, ao lado das *Recherches* de Jean-Marie d'Heur.

Ao describir os actantes do discurso da cantiga de amigo, Ria Lemaire sinala, en primeiro lugar, os que *falan* na cantiga: *la jeune fille*, seguida de *la mère, narrateur, interlocuteur, messager, le pin e d'autres jeunes filles*. En canto ao tipo de discurso, predomina o monólogo “adressé soi-même, à la mère, aux amies, à l'ami, à l'Amour, à un saint, à Dieu, à la mer, aux cerfs, par la mère a la fille” (italica nosa), nesa orde de frecuencia. En segundo lugar, o diálogo “avec la mère,

cantigas dun mesmo autor presentan, é dicir, cantigas que teñen entre si semellanzas ora ritmico-formais, ora temáticas (cf. J. Weiss, “Lyric sequence in the *cantigas d'amigo*”, in *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool, vol. LXV, n. 1, Jan. 1988, pp. 21-37), que lles conferirian homoxeneidade lírico-narrativa. Nodar Manso leva iso ao extremo, procurando encontrar nos dous xéneros de cantigas amorosas de autores diferentes e de diversas épocas, un argumento narrativo, o que resulta, como mínimo, arbitrario.

<sup>35</sup> Ibid., p. 87 e pp. 258-259.

<sup>36</sup> Ibid., p. 78.

<sup>37</sup> Ibid., p. 96.

<sup>38</sup> Ibid., p. 252.

<sup>39</sup> Ibid., p. 202. A evidencia da constatación non eximiu, así e todo, a varios críticos de observaren as amigas como mocíñas inxenuas e puras.

<sup>40</sup> Ibid., respectivamente p. 29, p. 93 e p. 97.

un interlocuteur, l'ami, le pin". En relación co texto narrativo, Lemaire reconhece o "récit sans discours direct, avec discours direct, de la jeune fille, d'une narratrice"<sup>41</sup>.

Unha paréntese: dúas puntualizacións merecen ser feitas. A primeira refirese á estrutura do diálogo, en que se ausenta a figura da *madre* como iniciadora da interlocución, como na cantiga "De que morredes, filha, a do corpo velido?", de Don Denis, e "- Farey eu, filha, que vos non veja", de Estevan Fernandiz d'Elvas. Deste modo, o *dialogue de la mère avec sa fille* debería ser acrecentado á lista de Lemaire. A segunda puntualización concirne á definición "récit d'une narratrice". Ainda que non sexa imposible esa hipótese, parece tratarse dun narrador, e non narradora, a figura que conta os episodios da amiga en terceira persoa, como considera Elsa Gonçalves na súa "Introdução" a *A lírica galego-portuguesa*<sup>42</sup>.

No estudo dos nomes que as personaxes dan á amiga, Lemaire enumera os que son ditos pola *madre*: "a do corpo velido", "a do corpo louçano", "delgada", "velida", "louçana", "fremosa", "filha". Máis adiante, son presentados os nomes que a *madre* dá ao amigo: "o que amades", "o por que vós baralhades migo", "o que vós ben queria", "o que por vós coitad'andava", "o que por vós era coitado", "um atal que se fez coitado", e, por fin, os nomes que a filla dá á *madre*: "madre", "madre velida", "madre loada", "mía madre", "Senhor"<sup>43</sup>.

Ademais dos nomes, o papel da *madre* é indicado detalladamente: "poser des questions, donner des conseils/commander, donner son opinion, garder la fille, la surveiller, maltraiter sa fille, aller en pèlerinage avec la fille, donner sa permission, approuver le choix de la fille"<sup>44</sup>. Todas estas accións remítennos á situación doméstica da filla e ao poder vixilante da nai, como vimos na citación de Rodrigues Lapa, máis arriba.

Con estos elementos discursivos, Ria Lemaire delinea estruturalmente a figura da *madre*, detallando o seu consagrado perfil, que ela tamén corrobora, ao afirmar que "la seule personne qui fasse preuve d'une certaine autorité dans ce domaine est la mère, tantôt comme adversaire, tantôt comme adjuvante complice de sa fille"<sup>45</sup>.

Maria de Fátima Antunes-Rambaud, no artigo "Mère et fille dans les chansons d'ami galiciennes-portugaises"<sup>46</sup>, examina as relacións de parentesco. Para concluir que a figura da *madre* desempeña o papel da "transmisión de experiencia e

<sup>41</sup> R. Lemaire, "Le discours de la cantiga de amigo" in *Passions et positions: contribuition à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes*, Amsterdam: Rodopi, 1987, pp. 81-184, p. 83 e 84, respectivamente.

<sup>42</sup> E. Gonçalves / M<sup>a</sup> A. Ramos, *Lírica*, op. cit., p. 22. P. Lorenzo Gradin, en *La canción de mujer en la lírica medieval* (op. cit., p. 124 e seq.), M. Brea / P. Lorenzo Gradin, en *A cantiga de amigo* (Vigo: Xerais de Galicia, 1998, p. 48 e seq.), tamén consideran a figura do *narrador* como mais probable. Cf. tamén P. Meneses, *Trovadorismo galaico-português: vozes e afectos*, tese (doutoramento), Universidade dos Açores, 1996, p. 12.

<sup>43</sup> R. Lemaire, *Passions*, op. cit., p. 88, p. 92 e p. 93, respectivamente.

<sup>44</sup> Ibid., p. 121.

<sup>45</sup> Loc. cit.

<sup>46</sup> M<sup>a</sup> de F. Antunes-Rambaud, "Mère et fille dans les chansons d'ami galiciennes-portugaises", in *Les relations de parente dans le monde médiéval*, Aix en Provence: Centre Universitaire d'Etudes et de Recherches Médiévales d'Aix, 1989, pp. 131-141 [Senefiance, nº 26].

sabedoría” e a súa transición, Antunes-Rambaud analiza as cantigas de amigo en que a *madre* determina non só o afastamento da filla do amigo senón tamén a súa aproximación a este, pensando no casamento e no mantemento das tradicións familiares. O retrato da *madre* (protectora, chantaxista, namorada, mediadora) é tamén realizado pola autora que, concordando con Stephen Reckert, obsérvaa como personaxe que suxire como será o “futuro da filla”.

En *A poesía lírica galego-portuguesa*, Giuseppe Tavani presenta a súa teoría dos campos sémicos que constitúen os xéneros trobadorescos peninsulares. Nas notas xerais sobre a cantiga de amigo, o autor fala do “preâmbulo”, en que se percibe o “distintivo de género”: *amigo*. Como “unidade alternativa”, Tavani indica os termos “*amiga, madre e filha*”, esta última quando a protagonista, ou melhor, quem fala, é a mãe<sup>47</sup>. Máis adiante, cando discute o campo sémico da “prohibición”, o autor aborda as “expressões que traduzem o medo que a mujer e/ou o amigo têm da mãe dela”<sup>48</sup>. Cando comenta o campo sémico do “amor correspondido”, outra serie de palabras relaciónase co favorecemento da *madre* confidente, conselleira e mediadora<sup>49</sup>. En 2002, Tavani edita *Trovadores e jograis: introducción á poesía medieval galego-portuguesa*, e mantén aquelas aseveracións<sup>50</sup>.

Xosé Ramón Pena, en *Literatura galega medieval: a historia*, de 1990, divide o seu estudo xenolóxico en dúas partes<sup>51</sup>. A primeira trata de once clasificacións consideradas a partir do destinatario: cantigas directamente dirixidas ao amigo, dedicadas a un auditorio, dedicadas a unha amiga, dedicadas a varias amigas, dedicadas a unha(s) dona(s), dedicadas á nai, *cantigas da nai á filla*, dedicadas á irmá, dedicadas ao Amor, dedicadas a elementos da Natureza, dedicadas aos santos e a Deus<sup>52</sup>. A segunda trata da clasificación tradicional (por “ciclos temáticos”), que engloba as catro especies coñecidas: *bailadas, barcarolas ou mariñas, cantigas de romaría e cantigas de alborada*. Como se pode percibir, non se discute necesariamente unha especioloxía das cantigas de amigo, mais procédese a un exame de destinatarios aos que se dirixe a protagonista da cantiga. A pesar de que o autor se refira á nai e á amiga como emisoras, non alude ás consecuencias especiolóxicas de tal referencia.

Tamén en 1990, Pilar Lorenzo Gradín publica *La canción de mujer en la lírica medieval*. Ainda que está atenta aos suxeitos que protagonizan cada unha das cancións de muller europeas, revisa os resultados da crítica que segue as conclusións

<sup>47</sup> G. Tavani, *A poesía lírica galego-portuguesa*, Lisboa: Comunicação, 1990, p. 149. Non é sen propósito a corrección de Tavani, ao substituir “protagonista” por “quen fala”, na medida en que protagonista na cantiga de amigo só podería ser a filla, quedando calquera outra personaxe como coadxuvante.

<sup>48</sup> Ibid., p. 167.

<sup>49</sup> Ibid., p. 174.

<sup>50</sup> Id. *Trovadores e jograis: introducción á poesía medieval galego-portuguesa*, Lisboa: Caminho, 2002, p. 202 et seq. Efectivamente, trátase dunha reedición de *A poesía lírica galego-portuguesa*.

<sup>51</sup> X. Ramón Pena, *Literatura galega medieval: a historia*, 2ª ed., Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1990, p. 176.

<sup>52</sup> Ibid., pp. 177-178 (resaltado noso). Están ausentes na clasificación de Pena as *cantigas das amigas-confidentes dedicadas á amiga*.

de José Joaquim Nunes e indica, no capítulo “Tipología narrativa”, o que ela designa como “diálogo madre-hija”, igual que Xosé Ramón Pena, e “diálogo confidente-amiga”<sup>53</sup>, Pilar Lorenzo Gradín non relaciona este esquema estrutural das cantigas (textos dialogados, monologados, etc.) con especies de cantigas de amigo bascadas no protagonismo da *madre* e da *confidente*<sup>54</sup>. Isto lévaa a corroborar o concepto tradicional: “como se sabe, la cantiga de amigo tiene como protagonista, y la mayoría de las veces como narradora, a una muchacha soltera, por oposición a la cantiga de amor, en la que el poeta centra su atención sobre una dama casada”<sup>55</sup>.

Maria da Conceição Campos, en “O papel da mãe na lírica galego-portuguesa”<sup>56</sup>, desenvolve un estudo no que fai unha observación interesante sobre o dato estatístico de que a situación de confidencia da filla á *madre* é a más frecuente, o que acentúa a súa relevancia nas cantigas de amigo.

O papel da *madre* é discutido igualmente por José Carlos Ribeiro Miranda, a propósito das causas histórico-sociais do xurdimento das cantigas de amigo. Segundo el, estas xorden como produto de oposición ideolóxica da cantiga de amor, sexa cal sexa, contra a resignación de “jovens e subalternos cavaleiros” perante a imposibilidade de constituir casa e continuar liñaxe con mulleres “altamente colocadas” (a “senhor”). Así, “as imponentes barreiras linhagísticas, que se interpunham entre cavaleiros e donzelas [nas cantigas de amor], transfiguravam-se agora unicamente na presenza, aqui e acolá, de uma mãe adversa, que não mais conseguia do que pôr à prova a determinación da filha em lhe desobedecer”<sup>57</sup>. Trátase, como se pode percibir, dun argumento corroborante (e redutor) do papel gardador da *madre*, ainda que este sexa diluído polo poder sedutor do home e pola posibilidade de desobediencia da filla.

Cabe destacar o proxecto de Rolando Cossío Vélez, *Repertorio temático de la cantiga de amigo*, de cuxo resultado final non tivemos noticia. O autor presenta, resumidamente, no artigo “Hacia un repertorio temático de las cantigas de amigo”<sup>58</sup>. Ao citar os obxectivos e a metodoloxía do traballo, Cossío Vélez cita como exemplo a figura da *madre*, deixándonos deducir que o seu tratamento non diferiría do que habitualmente a crítica admite. No repertorio, a *madre* é tratada como “causa” dun dos temas da cantiga, o “obstáculo no encontro amoroso”.

<sup>53</sup> P. Lorenzo Gradín, *Canción*, op. cit. pp. 116-117.

<sup>54</sup> Curiosamente, a autora, a propósito das cantigas de amigo monologadas, observa que “si se trata de la madre o de la confidente –hecho que sólo tiene lugar en la lírica gallego-portuguesa–, el destinatario es siempre la amiga, a la que se invoca mediante una serie lexical reducida. Así, en el primer caso tenemos: (*mia*) *filha*, *ay*; (*mia*) *filha*, (*ay*), *filha tremosa*; en el segundo, (*ay*), *amiga* y, únicamente en *Don Dinis, amiga tremosa*”. Ibid., p. 120 (resaltado noso).

<sup>55</sup> Ibid., p. 43.

<sup>56</sup> Mª da C. Campos, “O papel da mãe na lírica galego-portuguesa”, in *Actas do Terceiro Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Coimbra: Associação Internacional de Lusitanistas, 1992, pp. 47-75.

<sup>57</sup> J. C. Ribeiro Miranda, *Calheiros, Sandin e Bonaval: uma rapsódia de amigo*, Porto: [s. ed.], 1994, pp. 3-22, p. 17.

<sup>58</sup> R. Cossío Vélez, “Hacia un repertorio temático de la cantiga de amigo”, in J. Paredes (ed.), *Medieval y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada: Universidad de Granada, 1995, vol. II, pp. 91-95.

Esther Corral Diaz, ao estudar as denominacións concernentes ás relacóns de parentesco, en *As mulleres nas cantigas trobadorescas*, dedica unha parte á *madre* e outra, á *filla*<sup>59</sup>. Naquela parte, a autora considera o termo *madre*, seguindo a afirmación de Giuseppe Tavani, como marca de xénero (cantiga de amigo), tanta é a súa frecuencia nos cantares. Apoiada principalmente polas *Recherches* de Jean-Marie d'Heur, Corral Diaz rastrexa os aspectos negativos e positivos da nai e destaca a figura da *madre-namorada*, de Juião Bolseiro. Nas cantigas de amor, nas cantigas satíricas e nas cantigas mariñas afonsinas, a figura da nai tamén pode ser encadrada, segundo a autora, na etoloxía negativa (garda) e positiva (complicidade). Porén, na parte dedicada ao termo “*filla*”, marca das cantigas en que a *madre* fala en primeira persoa, Corral Diaz pasa por riba do que ela considera o protagonismo da *madre*, afirmando que, mesmo nesas cantigas, a personaxe principal é a *filla-namorada*.

Na “Introducción” á *Lírica profana galego-portuguesa*, publicada en 1996, Mercedes Brea fala dos “xéneros amorosos” e, especificamente, das cantigas de amigo, enumerando as seguintes modalidades: *escondit*, *cantiga de tear*, *malmaridada*, *romaría* e *mariña*. A estudosa sinala outras cantigas, como as que presentan algúns motivos de cantigas orixinarias da Occitania: *amigo (mot[ivo]. do escondit)*: “Modalidade da lírica amorosa caracterizada por un motivo temático de defensa diante das inxurias e as falsas acusacións dos *miscradores*”; *amigo (mot. da alba)*; *amigo (mot. da chanson de change)*: “Algúns textos presentan, dende a perspectiva masculina ou dende a feminina, o motivo do cambio de *senhor* por parte do trobador, un cambio que pode deberse a factores diversos: cansancio ante a indiferencia, despeito...”; *amigo (mot. da cantiga de romaría)*; *amigo (mot. da cant. moral)*: “Son aquelas cantigas de amor ou de amigo nas que se fai, á maneira da cantiga moral, unha reflexión sobre o mundo ou sobre algún vicio xeneralizado, pero sempre como trasfondo da relación amorosa entre os namorados”<sup>60</sup>. Esas modalidades demostran que Mercedes Brea recoñece a presenza de marcas dalgúns xéneros occitanos ou franceses nas cantigas galego-portuguesas sen, ainda así, clasificalas como tales, evitando con iso o que se condena como “repescaxe” forzada de formas poéticas estranxeiras para unha aplicación arbitraria ao *corpus* lírico galego-portugués<sup>61</sup>. Sobre a *madre* e o seu protagonismo ningún comentario é exposto.

En *Trovadorismo galaico-português: vozes e afectos*, Paulo Meneses discute, baixo o punto de vista da análise do discurso, a posición amatoria do suxeito lírico de cada xénero canónico trobadoresco. “Amar e non ser amado”, “amar e ser amado”

<sup>59</sup> E. Corral Diaz, “Denominacións alusivas ás relacóns de parentesco”, in *As mulleres nas cantigas medievais*, 2<sup>a</sup> ed., Sada: Castro, 1996, pp. 181-212.

<sup>60</sup> M. Brea (coord.), *Lírica profana galego-portuguesa: corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 1996, 2 vols., vol. I, pp. 26-28.

<sup>61</sup> Cf. M<sup>a</sup> do R. Ferreira, “*Nomina sunt res?* Do poder reificador das designacións genéricas no *corpus* da lírica galego-portuguesa”, in C. Almeida Ribeiro / M. Madureira (coord.), *O género do texto medieval*, Lisboa: Cosmos, 1997, pp. 43-54, p. 43.

e “non amar e non ser amado” son as liñas básicas da cantiga de amor, da cantiga de amigo e da cantiga de escarnio e maldicir, respectivamente. No que concirne ás cantigas femininas, Meneses fala sobre as mulleres ao redor da amiga e relaciona a figura da *madre* cos “constrangimentos sociais” e coa “função dissuasora”, moitas veces assumida por esta personaxe<sup>62</sup>. O autor chama a atención sobre a diversidade enunciativa da cantiga de amigo, observando que son

(...) frequentes aquelas [cantigas de amigo] em que a iniciativa da enunciaçao cabe á *mãe*, a uma *amiga* [dirixíndose, unha e outra, á moza namorada], ou ainda a uma voz *impessoalizada*, ao jeito da de um narrador heterodiegético, que evoca/actualiza um quadro idílico-sentimental que tem na jovem namorada o elemento polarizador do seu olhar e do seu dizer.<sup>63</sup>

Noutras pasaxes do seu estudo, Paulo Meneses ora abstrae o discurso da *madre*<sup>64</sup>, ora sinala a súa enunciación<sup>65</sup>, sen destacar, tampouco, o protagonismo que ela e a confidente asumen no texto das cantigas de amigo.

Tamén en 1996, Maria do Rosário Ferreira discute os motivos acuáticos nas cantigas de amigo en *Águas doces, águas salgadas: da funcionalidade dos motivos aquáticos na cantiga de amigo*. Neste estudo, a autora comenta o papel da *madre* no simbolismo da auga nas cantigas de Pero Meogo, chegando á conclusión da falta de perspicacia da personaxe<sup>66</sup>. Ao comentar a cantiga dese trobador, “Digades, filha, mia filha velida”, en que a voz lirica é evidentemente a da *madre*, Ferreira parece considerar como protagonista a filha, o que aliña o seu estudo coa crítica tradicional sobre as voces da cantiga de amigo.

Henrique Monteagudo, no artigo de 1997, “Cantores de santuario, cantares de romaría”, fala da especificidade das cantigas de romaría, sinala os papeis da nai (confidente, conselleira, rival) e discute a atención dada polos trobadore a esa personaxe (papel de enunciadora, papel colateral) nesa modalidade de cantiga de amigo. Johan Servando, Lopo e Johan de Requeixo aparecen, segundo Monteagudo, entre os trobadore que “outorgan á nai un papel deuteragonista”<sup>67</sup>.

No artigo de Manuel Forcadela, “O papel da muller na literatura das cantigas de amigo”, de 1998, examínanse e enuméranse emisores e receptores no discurso lírico das cantigas de amigo. Entre os números que o autor cita, están as “cantigas en voz da nai, 12”. Como Rodrigues Lapa, Jean-Marie d’Heur e Esther Corral Diaz, porén, Forcadela conclúe que

<sup>62</sup> Meneses, *Trovadorismo*, op. cit., p. 155.

<sup>63</sup> Ibid., p. 159.

<sup>64</sup> Ibid., p. 189.

<sup>65</sup> Ibid., p. 199 (nota 41) ou p. 204 (nota 46).

<sup>66</sup> Mª do R. Ferreira, *Águas doces, águas salgadas: da funcionalidade dos motivos aquáticos na cantiga de amigo*, dissertação (mestrado), Universidade de Lisboa, 1996. O mesmo título foi publicado en libro (Porto: Granito, 1999), que citaremos, p. 118.

<sup>67</sup> H. Monteagudo, “Cantores de santuario, cantares de romaría”, in *Actas do Congreso o Mar das Cantigas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997, pp. 99-127, p. 117.

(...) a voz da amiga é maioritaria e constitúe, en si mesma, a principal característica definidora do xénero, toda vez que ás 408 cantigas dispostas en voz da amiga habería que engadir como variantes os diálogos en que a amiga tamén participa, ben sexa falando coa nai, co próprio amigo, coa súa amiga confidente ou coa súa irmá ou clementos tomados da natureza.<sup>68</sup>

Tamén en 1998, Mercedes Brea e Pilar Lorenzo Gradín publican *A cantiga de amigo*. No capítulo VII, dedicado á cuestión destacada, “Modalidades xenéricas e interferencias de rexistro”, as autoras presentan nove “xéneros” híbridos (*pastorela, alba, lai, canción de malmaridada, cantiga de tear, chanson de change, escondit, bailada, cantiga moral*) e dous característicos da tradición galego-portuguesa (*cantiga de romaría e mariña*). Rexistran tamén que “o poeta pon o discurso en boca da amiga, da nai ou da confidente a través do uso da *sermocinatio*” nas cantigas monologadas<sup>69</sup> (o que Lorenzo Gradín xa expuxera na súa tese, como vimos anteriormente), pero sen avanzaren na cuestión do protagonismo da *madre*. As autoras apóianse nunha abordaxe máis coidadosa do estudo dos xéneros galego-portugueses, admitindo o hibridismo xenolóxico dos cantares medievais e a importancia do “horizonte de expectativa” e da “recepción” deses textos, para a definición e listaxe das modalidades de xénero das cantigas de amigo. Non obstante, mantense a concepción tradicional de que a cantiga de amigo é a expresión de “unha voz que fala de si mesma, dos seus sentimentos e dos do seu namorado, da súa situación persoal, e que, nas nosas cantigas, se designa a si mesma co termo *amiga*”<sup>70</sup>.

Talvez preocupadas coa crítica da arbitrariedade da especioloxía tradicional e co reexame da xenoloxía das cantigas de amigo que dilucidase o que é propio no repertorio do xénero ou o que é resultado da interinfluencia de varias tradicións, as autoras non puideron examinar o que consideramos brechas argumentativas e clasificatorias do seu estudo: vinte e sete cantigas están protagonizadas pola *madre* e vinte e seis, pola *confidente*. Se unha única cantiga de amigo pode ser considerada como *cantiga de malmaridada*, por presentar unha protagonista casada co receo dos celos do marido, e se quince cantigas poden ser tomadas como *chanson de change*, por nelas se tratar a troca de namorados, o conxunto de cantigas cuxo suxeito lírico non é a amiga merecería un exame exhaustivo, así como o discurso desas mulleres que, a pesar de estaren intimamente ligadas á *amiga*, deben revelar unha perspectiva, como mínimo, matizada da relación da namorada co amigo e co mundo que a rodea.

En 2003, Rip Cohen publicou *500 cantigas d'amigo*, unha agardada edición crítica das cantigas femininas galego-portuguesas. Na “Introdução”, o autor fala do aspecto concreto que vimos rastrexando: os emisores. Considerando o “género do

<sup>68</sup> M. Forcadela, “O papel da muller na literatura das cantigas de amigo”, in *A Lingua das Cantigas: Congreso da Lingua Medieval Galego-Portuguesa na Rede*, disponible en <http://www.vieiros.com/galego.org/linguadascantigas/relatorios>. Cf. o noso anexo, en que se presenta o reexame deses números.

<sup>69</sup> M. Brea / P. Lorenzo Gradín, *Cantiga*, op. cit., pp. 37-38.

<sup>70</sup> Ibid., pp. 10-11.

emissor” (feminino) o primeiro criterio a partir do cal se podería recoñecer a cantiga de amigo<sup>71</sup>, Cohen indica as voces constantes no cancionero de donas: “quer seja a Rapariga, a sua Mãe ou uma das Amigas da Rapariga (um desses emissores fala no inicio do discurso ou entón ao longo dele [...])”<sup>72</sup>. Visible como emisora, a *madre* permanece, así e todo, na abordaxe do autor, como coadxuvante á sombra das raparigas en flor.

Aínda que algúns autores se teñan sensibilizado coas diversas voces femininas da cantiga de amigo, ademais da moza solteira, como Elsa Gonçalves, Aurora Juárez Blanquer, Xosé Ramón Pena, Pilar Lorenzo Gradín, Paulo Meneses e Rip Cohen, todos considéranas como personaxes secundarias da cantiga de amigo, cuxo *eu* lírico feminino é, ao fin, exclusivamente o da *amiga*, opinión que, ao noso ver, merece unha revisión.

## 1.2. Unha voz, unha marca, unha ausencia

Os estudos dedicados á *madre* nas cantigas de amigo permitenno observar o tratamento homoxéneo dado a esa figura, sobre todo despois dos traballos de Ruggieri e d'Heur, visto que esta é xeralmente descrita como figura positiva (protectora, cómplice, amiga) e negativa (gardia, maltratadora, prohibidora). A partir da fortuna crítica, defíñese tanto a figura literaria que protagoniza vinte e sete cantigas de amigo, como a especioloxía a partir da cal as cantigas de amigo foron estudiadas ata o momento. Pasaremos a enumerar as especies, recollendo as diversas denominacións das *cantigas de dona*, de maneira que percibamos a lóxica clasificatoria que diseminou os variados nomes de cantigas.

Tres obras abranguen, polo alcance da súa proposta de sumario, as especies de cantigas de amigo: a “Introdução”, de José Joaquim Nunes, para a edición das *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*; as entradas do *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, organizado por Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, e a “Introducción”, de Mercedes Brea, para a *Lirica profana galego-portuguesa*. Xenéricas, esas definicións rexistran o panorama especiolóxico dese xénero. A primeira, da década dos vinte do século pasado, reúne os nomes espallados por varios artigos, inclusive as esparexidas anotacións de Carolina Michaëlis de Vasconcelos. A segunda, de 1993, condensa non só os nomes, senón tamén a bibliografía relativa a cada especie. A terceira, de 1996 –setenta anos despois da primeira edición das *Cantigas d'amigo*, de Nunes–, matiza a discusión sobre as especies de cantigas de amigo, tornando a especioloxía nunesiana máis relativa, máis detallada e máis precisa.

<sup>71</sup> Os outros son: “relação social entre receptor e possíveis destinatários e o emissor”, “a relativamente alta frecuencia de aaB e formas relacionadas”, “sintaxe”, “léxico”, “variedade de actos sociais” e “sequências”. R. Cohen (ed.), *500 cantigas d'amigo*, Porto: Campo das Letras, 2003, pp. 58-59.

<sup>72</sup> Ibid., p. 58.

Na “Introdução” de José Joaquim Nunes, preséntanse as especies de cantiga de amigo de modo sucinto e, sobre todo, concentrado<sup>73</sup>. Tomando como personaxe desas cantigas as “mulheres novas, em geral solteiras e muitas delas sem dúvida pertencentes ao povo”<sup>74</sup>, e considerando a proveniencia deses cantares na distracción dos bailes e cantares de roda femininos, o filólogo portugués fala da división ou das especies de cantigas:

Pelo seu assunto podem as cantigas de amigo dividir-se em *alvas*, *bailadas*, e *pastorelas*, como na lírica provençal, segundo descrevem scenas passadas ao romper do dia, se referem a danças ou narram o encontro do trovador com uma pastora. Há ainda outras que se relacionam com o mar ou fazem menção de santuários a que os devotos concorrem, cabendo-lhes respectivamente os nomes de *barcarolas* ou *marinhas e romarias*.<sup>75</sup>

Ao dividir as cantigas a partir do seu *asunto*, pódese observar que Nunes parece ter en consideración elementos como o tempo (“romper do dia”), a acción (“danças”, “romarias”), a personaxe (“pastora”<sup>76</sup>) e o espazo (“mar”). Hai tres especies relacionadas coa lírica occitana (*alvas*, *bailadas*<sup>77</sup>, e *pastorelas*), e dúas coas peninsulares (*barcarolas* ou *marinhas e romarias*). Aos outros cantares, Nunes dá o nome xenérico de *cantiga de amigo*<sup>78</sup>. Mais adiante, no entanto, o autor trata das *chansons de toile*, aproximándose á cantiga de Estevan Coelho, “Sedia la fremosa seu sirgo torcendo”, tendo en conta que “apresenta uns longes dela”<sup>79</sup>. Estas dúbidas taxonómicas de Nunes, o que evidencia o seu coidado, explicanse pola imprecisión xenolóxica de certos textos (“No mesmo género se inclui a *pastorela*, mas, a regularmo-nos pela indicação, atrás transcrita, da *Poética* fragmentaria, deverá antes fazer parte das *cantigas d'amor*, pelo menos na forma que ela mais freqüentemente reveste”<sup>80</sup>) e pola case total ausencia de exemplos (“só da chamada *de toile* é que os *Cancioneiros* não nos ofrecencom composición alguma que se lhe

<sup>73</sup> Unha vez que as notas de Carolina Michaëlis de Vasconcelos sobre as especies de cantiga de amigo, constantes do segundo volume do seu *Cancioneiro da Ajuda*, se atopan dispersas nas súas novecentas corenta páxinas de erudición.

<sup>74</sup> J. J. Nunes, *Amigo*, op. cit., vol. I, pp. 3-4.

<sup>75</sup> Ibid., p. 13.

<sup>76</sup> J. J. Nunes fala da cantiga de malmaridada apenas como pretexto comparativo coa lírica francesa: “para a similitud ser más completa, nem falta a malmaridada”. Ibid., pp. 8-9.

<sup>77</sup> Créase aquí unha ambigüidade clasificatoria na especioloxía de Nunes. Ao incluir a *bailada* entre as especies definidas polo *asunto*, o filólogo portugués associa unha forma lírica (cantigas paralelistás) a unha cantiga marcada polo asunto, o baile. Ibid., pp. 19-20. De feito, o que caracterizaría a *bailada* é a intercalación do refrán na estrofa ou o paralelismo, independentemente do tema. C. Alvar, “Bailada (ou bailia)” in G. Lanciani / G. Tavani, *Dicionário*, op. cit., p. 77. Non obstante, consideraremos a ambivalencia do concepto de Nunes, tomando *bailada* tamén como cantiga marcada polo asunto do baile.

<sup>78</sup> Francisco Nodar Manso critica a clasificación de Nunes: “la clasificación dada enumera unos cuantos motivos líricos y excluye otros tan o más importantes que los que consigna, tales como las alusiones al aro, a las aves, a la caza, a la cinta, etc.”. *Narratividad*, op. cit., p. 91.

<sup>79</sup> J. J. Nunes, *Amigo*, op. cit., vol. I, p. 31.

<sup>80</sup> Ibid., p. 21.

possa comparar, quando muito, na opinión de Lang, a cantiga de Estevam Coelho, a CLV<sup>81</sup>).

Referente clásico para este tipo de terminoloxía, o *Dicionário de Lanciani e Tavani* recolle as seguintes entradas: *alba*, asinado por João Dionísio, que propón excluir dese grupo as cantigas de Pero Meogo ("Levou-s'a louçana"), Don Denis ("Levantou-s'a velida" e "De que morredes filha, a do corpo velido") e Juião Bolseiro ("Aquestas noites tan longas" e "Da noite d'eyre puderam fazer"), e considerar "Levad", amigo, que dormides as manhanas frias", de Nuno Fernandez Torneol, un "inteligente e irónico jogo de reclaboracións feitas a partir de motivos da alba"<sup>82</sup>; *bailada ou bailia*, sobre a cal Carlos Alvar enfatiza o aspecto formal como determinador e exclusivo do xénero, eliminando como vimos o aspecto temático, incluído probablemente na definición do xénero por Carolina Michaëlis de Vasconcelos<sup>83</sup>; *barcarola ou mariña*, esencialmente constituída pola referencia ao mar e ao río, "pois são a causa da separación e o meio para o reencontro dos apaixonados", como a define tamén Carlos Alvar<sup>84</sup>; e *cantiga de romaria*, entrada na cal Ângela Correia suscita as cuestións sobre a autonomía ou non dese grupo de textos en relación á cantiga de amigo<sup>85</sup>. A ausencia da *pastorela* na lista xustifícase polo feito de Pilar Lorenzo Gradiñ, tamén como o propio Nunes xa o advertira, considerala un texto híbrido<sup>86</sup>.

Xa na "Introducción" á *Lírica profana*, expóñense os problemas relacionados coa clasificación do xénero das cantigas, indicando a "conveniencia dunha revisión global en torno á clasificación 'xenérica' das cantigas"<sup>87</sup>. Ante ese intrincado problema, Mercedes Brea optou por considerar boa parte dos xéneros como subxéneros, subtipos, ambientacións ou variacións dos tres grandes xéneros (cantiga de amor, de amigo, de escarnio e maldicir). A partir desta premisa, preséntanse as modalidades<sup>88</sup> das cantigas de amigo: *escondit*<sup>89</sup>, *alba*, *chanson de change*, malmaridada<sup>90</sup>, cantiga de tear, romaria, mariña e moral.

<sup>81</sup> Ibid., p. 31.

<sup>82</sup> J. Dionísio, "Alba", in G. Lanciani / G. Tavani, *Dicionário*, op. cit., p. 32. Dionísio desenvolve máis o asunto en "Levad", amigo, que dormides as manhanas frias", de Nuno Fernandes Torneol", in *Revista da Biblioteca Nacional*, Lisboa, vol. IX, 1994, pp. 7-22.

<sup>83</sup> C. Michaëlis de Vasconcelos, *Ajuda*, op. cit., vol. II, parágrafo 427, p. 889 et seq.

<sup>84</sup> C. Alvar, "Barcarola (ou Marinha)", in G. Lanciani / G. Tavani, *Dicionário*, op. cit., p. 78.

<sup>85</sup> Â. Correia, "Cantiga de romaria", in G. Lanciani / G. Tavani, *Dicionário*, op. cit., pp. 140-141. Ângela Correia discute o asunto en "Sobre a especificidade da cantiga de romaria", in *Revista da Biblioteca Nacional*, Lisboa, s. 2, vol. 8, nº 2, jul.-dez., 1993, pp. 7-22.

<sup>86</sup> P. Lorenzo, "Pastorela", in G. Lanciani / G. Tavani, *Dicionário*, op. cit., p. 513. Cf. tamén W. Cardoso, *Da cantiga de seguir no cancionero peninsular da Idade Média*, Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1977, p. 76, e M. Brea, *Lírica*, op. cit., p. 26.

<sup>87</sup> M. Brea, *Lírica*, op. cit., p. 25.

<sup>88</sup> Na "Introducción", á que nos referimos, na parte 5.1: "Xéneros amorosos", non hai referencia a "albas" ou "mariñas" como termos autónomos, procedemento más común. A cuidadosa forma de presentación é a que citamos: "Amigo"; "Amigo (mot. da alba)" ou "Amigo (mariña)". Ibid., pp. 27-28.

<sup>89</sup> Hai unha distinción entre "escondit" e "cantiga de amigo con motivo do escondit". Nesta, apenas están presentes algúns motivos que componen aquela. Outras modalidades seguen a mesma diferenciación: "Amigo (romaria)" e "Amigo (mot. da cant. de romaria)". Loc. cit.

Menos preocupadas por discusións especiolóxicas, outras obras, tanto de alcance historiográfico como de reflexión más específica, contemporáneas e posteriores á de Nunes, acatan as especies referidas e, por veces, recordan cantigas pouco divulgadas ou, más raramente, engaden de mancira eventual novos nomes. Mais estes, ao contrario dos propostos polas tres obras anteriores, foron ignorados.

Como exemplo disto, Rodrigues Lapa, seguindo a Alfred Jeanroy, fala da *cantiga de separación*, cuxo tema evidente é o da despedida dos amigos, e da *cantiga de fosado*, na que se fai referencia á guerra<sup>91</sup>.

En *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Eugenio Asensio comenta as “canciones de mayo”<sup>92</sup>, cantigas en que se conmemora ou se alude á primavera, tratadas por Carolina Michaëlis de Vasconcelos como *reverdies* ou *raverdies*<sup>93</sup> e mencionadas por Xosé Filgueira Valverde nos *Estudios sobre lírica medieval*<sup>94</sup>.

António José Saraiva e Óscar Lopes, na *História da literatura portuguesa*, afirman que “é costume classificar as cantigas de amigo, segundo os seus temas, em *bailadas* ou *bailias*, cantigas de *romaria*, *marinhas*, ou *barcarolas*, a que, não menos justificadamente, se poderiam acrescentar cantigas de *fonte*<sup>95</sup>, de cenas venatórias, de amiga e mãe, de amiga e amiga (às vezes designadas como *irmãas*), de despedida, etc.”<sup>96</sup>.

Mercedes Brea, ao preferir o termo *mariña* como o más adecuado para clasificar as cantigas estruturadas a partir do mar, como motivo de separación ou unión dos amantes, abre a posibilidade, porén, de utilizar o termo *barcarola* para denominar cantigas en que o barco é destacado tematicamente. Así e todo, explica Brea, “estariamos introducindo unha especie de subtipos dentro das mariñas e, ó mellor, teríamos razóns tan convincentes para empregar así mesmo unha etiqueta do tipo de *ondiñas* para defini-lo outro grupo representativo”<sup>97</sup>.

Outras especies xorden aquí e ali nos estudos sobre a lírica trobadoresca, ás veces sen intencións clasificadorias nin xenolóxicas. Lembremos a “cantiga de renuncia”, presentada por Rip Cohen, e a “cantiga de tipo ‘irei’”, designación

<sup>90</sup> A cantiga de *malmonxada* non foi incluída entre as cantigas de amigo, xa que se optou por clasificar como de amor a cantiga de Rodrigu'Eanes de Vasconcelos, “Preguntei ña don[a] en como vos direi”. A mesma razón provocou a exclusión da *pastorela*: “Amor (pastorela)” e “Amor (mot. da pastorela)”. Ibid., pp. 26-27. Paul Zumthor, porén, inclúe como cantiga feminina a *chanson de nonnette* ou a canción de monxiña. *Essai de poétique médiévale*, Paris: Seuil, 1972, p. 300.

<sup>91</sup> M. Rodrigues Lapa, *Origens*, op. cit., p. 246 et seq.

<sup>92</sup> E. Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, 2<sup>a</sup> ed. aum., Madrid: Gredos, 1970, p. 35 et seq.

<sup>93</sup> C. Michaëlis de Vasconcelos, *Ajuda*, op. cit., vol. II, pp. 72-73.

<sup>94</sup> X. Filgueira Valverde, *Estudios*, p. 72 (“A paisaxe no Cancioneiro da Vaticana”) e p. 109 et seq. (“As festas do tempo nos cancioneiros galego-portugueses”). Rodrigues Lapa, en *Origens*, tamén menciona o “tema do rejuvenescimento primaveril”. Op. cit., p. 248.

<sup>95</sup> Paul Zumthor refirese a cantigas en que a doncela está na fonte. *Essai*, op. cit., p. 305.

<sup>96</sup> A. J. Saraiva / Ó. Lopes, “A poesía dos cancioneiros”, in *História da literatura portuguesa*, 10<sup>a</sup> ed. corr. e actual., Porto: Porto Ed., 1978, p. 58.

<sup>97</sup> M. Brea, “Mariñas ou barcarolas?”, in *Actas do Congreso o Mar das Cantigas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997, pp. 301-316, p. 316.

provisional de que se serve Maria do Rosário Ferreira para comentar as cantigas en que a amiga desobedece á nai e vai ao encontro do amigo<sup>98</sup>.

Todas estas “especies”, “subtipos” ou “modalidades” de cantigas seguen, na súa base, a división das cantigas por asunto, proposta por Nunes. Encádranse, por conseguinte, na referencia, os catro elementos que apuntamos na estrutura da clasificación de Nunes: tempo, espazo, acción e, esporadicamente, personaxe. A continuación pasamos a organizar e inventariar as especies –a partir deses elementos–, incluíndo aquelas que, en teoría, non son máis que referencias interinas:

**1. Tempo:**

- 1.1 alba, alborada, cantiga de alba, cantiga de alborada;
- 1.2 canción de maio;
- 1.3 cantiga de romaría.

**2. Espazo:**

- 2.1 barcarola, mariña, ondiña;
- 2.2 cantiga de romaría, cantiga de santuario;
- 2.3 cantiga de fonte.

**3. Acción:**

- 3.1 bailada, bailia;
- 3.2 *escondit* ou cantiga de defensa;
- 3.3 cantiga de tear<sup>99</sup>;
- 3.5 cantiga de escenas venatorias, cantiga de caza;
- 3.6 cantiga de adeus, cantiga de separación, cantiga de despedida;
- 3.7 cantiga de fosado;
- 3.8 cantiga de renuncia;
- 3.9 cantiga de tipo irei;
- 3.10 cantiga de romaría.

**4. Personaxe:**

- 4.1 cantiga de abandonada;
- 4.2 cantiga de malmaridada;
- 4.3 cantiga de amiga e nai;
- 4.4 cantiga de amiga e amiga;
- 4.5 cantiga moral<sup>100</sup>.

<sup>98</sup> M<sup>a</sup> do R. Ferreira, *Águas*, op. cit., p. 22.

<sup>99</sup> Wilton Cardoso polemiza sobre a inclusión da cantiga de tear (*chanson de toile*) entre as cantigas de amigo, na medida en que o único exemplo do que se dispón non presenta a voz feminina na primeira persoa e si un narrador. *Seguir*, op. cit., pp. 75-76. A esta cuestión parece responder Pilar Lorenzo Gradín ao incluir igualmente entre as cantigas femininas aquellas nas que un narrador evoca situacions ou episodios centrados no universo da muller. *Canción de mujer*, op. cit., pp. 82-83.

<sup>100</sup> Xosé Luis Couceiro, en “Notas a unha cantiga dionisiaca”, bota man do termo *cantiga de cantigas* para denominar aqueles poemas narrativos nos que se alude a cantigas cantadas pola protagonista. Considerando que estes textos merecerían un estudio xenolóxico á parte, xa que a súa estrutura, personaxe e punto de vista ou foco narrativo difiren da cantiga de amigo definida polo anónimo autor da *Arte de trovar*, deixaremos para outra ocasión a discusión desta especie. X. L. Couceiro, “Notas a unha cantiga dionisiaca”, in M. Brea / F. Fernández Rei (coord.), *Homenaxe ó Profesor Constantino*

Observemos, entón, o estudo das especies proposto por José Joaquim Nunes e por outros autores que anticiparon, seguiron e/ou ampliaron o seu *método clasificatorio*. Debemos advertir que non nos interesa cotexar nin discutir, de momento, as liñas polémicas que envolven a denominación de cantigas como *alba* ou *cantiga de romaria*. Pretendemos presentar a especioloxía, definir brevemente as cantigas e exemplificá-las, coa intención de ilustrar o panorama clasificatorio, remitir o lector aos estudos que polemizan as cuestións xenolóxicas e resaltar a abundancia de especies de cantigas, por un lado, e a ausencia dun estudo que elixa a personaxe como protagonista relevante no *corpus* das cantigas de amigo, por outro.

a) *A cantiga de amigo e as marcas de tempo*

Este tipo de cantiga xeralmente alude ás mañás e ás noites da primavera<sup>101</sup>. O máis famoso e, sobre todo, controvertido tipo de cantiga, dentro desta categoría, é a *alba, alborada, cantiga de alba, cantiga de alborada ou amigo (mot. de alba)*. O propio Nunes relaciona este termo coa canción occitana homónima que, segundo A. Jeanroy, presenta trazos inconfundibles: despois dunha noite de amor, os amantes despidense amargamente ao amencer do día, anunciado polo *gaita*<sup>102</sup>. Aínda considerando a “diferenza notable” entre a alba occitana e as cantigas de amigo que aluden ao amencer, Nunes utiliza a homonimia, entrelazando os dous xéneros.

Vicente Beltrán, no artigo “A alba de Nuno Fernandez Torneol”, de 1997, tenta pechar a polémica sobre o asunto e conclúe que “achámonos diante dunha alba, ainda que non sexa unha alba trobadoresca senón unha alba tradicional que, como outras cantigas de amigo deste tipo, contén diversos motivos interpretables en clave de simboloxía erótica”<sup>103</sup>:

“Levad”, amigo que dormide-las manhanas frias”  
todas aves do mundo d’ amor dizia<n>;  
“Leda m’ and’ eu” (Nuno Fernandez Torneol)<sup>104</sup>

Ademais desta especie, existe tamén a cantiga na que se alude aos Maios, “hino à fertilidade, nos enfeites de flores e folhas com que os homens e as mulheres

---

García, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1991, t. II, pp. 285-292, p. 287.

<sup>101</sup> P. Lorenzo Gradiño, *Canción*, op. cit., p. 134.

<sup>102</sup> A. Jeanroy, *Origines*, op. cit., pp. 61-83. *Gaita* é o vixia, personaxe tomado da vida señorial medieval. Cf. o artigo de G. Vallin, “Variaciones sobre el alba: a propósito de algunas cantigas gallego-portuguesas”, in *Actas do Congreso O Mar das cantigas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997, pp. 329-344.

<sup>103</sup> V. Beltran Pepiño, “A alba de Nuno Fernandez Torneol”, in *Revista Galega do Ensino*, Santiago de Compostela, nº 17, nov. 1997, pp. 89-109, p. 109. Este artigo reúne, e discute concisamente, a fortuna crítica sobre a cantiga de Torneol e a alba galego-portuguesa como un todo.

<sup>104</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 126.

se adornam, e no quadro campestre em que decorrem”<sup>105</sup>; *canción de maio* ou *reverdie*<sup>106</sup>, da que son exemplos algúns cantares como o de Johan Zorro e Airas Nunez. Eugenio Asensio, ao definir a *canción de maio*, descarta a posibilidade de existir algunha no *corpus* galego-portugués: “La canción de mayo se nutre del júbilo de los sentidos, espolledo por el reverdecer y los pájaros, mientras la de amigo vive de la cuita y la soledad. Hasta en las que tienen asunto gozoso se escurre y penetra el dolor”<sup>107</sup>. Contrariamente a esa aseveración, tivemos a oportunidade de argumentar que, ainda que son moi comúns na cantiga de amigo a “cuita y la soledad”, algunhas cantigas suxiren o tema do “júbilo de los sentidos”, como parece ser o caso de “Levad”, amigo, que dormides as manhanas frias”<sup>108</sup>. Á parte disto, cantigas como “Bailemos agora, por Deus, ai velidas,/ so aquestas avelanciras froidas”, de Johan Zorro<sup>109</sup>, suxiren, por medio do verbo “bailemos” e da expresión “avelanciras froidas”, o gozo e a sensualidade, ademais das referencias ao reverdecer da natureza coas flores. O mesmo aparece na bailada de Airas Nunez:

Bailemos nós ja todas tres, ai amigas,  
so aquestas avelanciras froidas,  
e quen for velida, como nós, velidas,  
**se amigo amar,**  
so aquestas avelanciras froidas  
**verrá bailar** (Airas Nunez)<sup>110</sup>

A *cantiga de alborada* e a *cantiga de maio* ilustran os aspectos fundamentais do tempo nas cantigas femininas: a estación floral e a noite ou madrugada, calendario amoroso por excelencia.

b) *A cantiga de amigo e as marcas de espazo*

O maior número de especies de cantiga de amigo está relacionado co lugar onde acontece a “escena” da amiga e dos seus interlocutores. En “A paisaxe no *Cancioneiro da Vaticana*”, Xosé Filgueira Valverde detalla a “combinación dos variados factores do relevo, vexetación, clima, traballo humano”<sup>111</sup>. A partir deste

<sup>105</sup> Mº H. da C. Coelho, *Festa e sociabilidade na Idade Média*, Coimbra: INATEL, 1994, pp. 32-33.

<sup>106</sup> A. Jeanroy, *Origines*, op. cit., pp. 289-290.

<sup>107</sup> E. Asensio, *Poética*, op. cit. pp. 35-39.

<sup>108</sup> P. R. Sodré, *Um trovador na berlinda: as cantigas de amigo de Nuno Fernandez Torneol*, Cotia: Ibis, 1998, p. 133 et seq.

<sup>109</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 395. Cf. C. Cunha (ed.), “Joan Zorro”, in Elsa Gonçalves (ed.), *Cancioneiros dos trovadores do mar*, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1999, p. 249.

<sup>110</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 317. Cf. G. Tavani (ed.), *A poesía de Airas Nunez*, Vigo: Galaxia, 1992, p. 112.

<sup>111</sup> X. Filgueira Valverde, *Estudios*, op. cit., p. 71 et seq. Cf. tamén S. Reckert, “Espacio, tiempo y memoria en la lírica galaco-portuguesa”, in J. M. Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1997, t. I, pp. 57-70.

estudo conséguese chegar a un mapa estilizado da paisaxe observada polos trovadores: bosques, árbores, prados, aves, fontes, cervos, lagos e mares. Inevitadamente, preséntasenos o *locus amoenus*, consonte co tempo primaveral que predomina no cancionero de amigo, da mesma mancira que nos permite confirmar o carácter rural, pastoril ou bucólico do ambiente das cantigas femininas<sup>112</sup>.

Un dos espazos máis cantados polos trovadores e discutidos polos críticos é concretamente o mar, “ciclo secundo en los *Cancioneros*, como inspirados en un país de litoral extenso y variado”<sup>113</sup>. Ese é o tema da *barcarola* ou *mariña*. O mar, ou o río, é o escenario onde a moza agarda, báñase, baila ou monologa coas ondas sobre o seu amigo *que tarda*<sup>114</sup>.

Aínda que Mercedes Brea, en “Mariñas ou barcarolas?”, prefira, como vimos antes, designar como *mariñas* as cantigas que tratan do mar tanto como lugar de encontro, como medio polo cal o amigo partirá ou chegará á amada, como símbolo do amor, ou incluso como interlocutor da amiga<sup>115</sup>, e áinda que concordemos coa súa concisión, ilustraremos así mesmo as *barcarolas*, designación tradicional das cantigas nas que o barco aparece como medio de transporte, que tanto pode levar como traer o amigo á namorada<sup>116</sup>, e as *ondiñas*, a que Brea tamén se refire, non sen certa graza, marcadas polas referencias específicas ás ondas do mar. As cantigas de Pai Gomez Charinho e Martin Codax exemplifican ben esos tipos de cantiga, respectivamente:

As frores do meu amigo  
briosas van no navio,  
**e van s<é> as frores**  
**daqui ben con meus amores**  
**idas son as frores** (Pai Gomez Charinho)<sup>117</sup>

Ondas do mar de Vigo,  
se vistes meu amigo?  
**e ai Deus, se verrá cedo?** (Martin Codax)<sup>118</sup>

A cantiga de romaría ou cantiga de santuario<sup>119</sup> (e non cantiga de ledino<sup>120</sup>) é outra especie cuxa marca é o desenvolvemento da situación amorosa da amiga no

<sup>112</sup> Cf. G. Tavani, *Alras Nunez*, op. cit., pp. 152-153, e P. Lorenzo Gradin, *Canción*, op. cit., p. 148 et seq.

<sup>113</sup> A. Cotarelo Valledor (ed.), *Cancionero de Payo Gómez Charro. Almirante poeta (siglo XIII)*, ed. facsimile da edición de 1934, con prólogo e apéndices de Henrique Monteagudo Romero, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1984, p. 134.

<sup>114</sup> E. Ascensio, *Poética*, op. cit., pp. 40-55.

<sup>115</sup> M. Brea, “Mariñas ou barcarolas?”, op. cit., pp. 315-316.

<sup>116</sup> Ibid., p. 313, nota 41.

<sup>117</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 297. Cf. C. Cunha, “Paay Gómez Charinho”, in *Cancioneiros*, op. cit., p. 133.

<sup>118</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 513. Cf. C. Cunha, “Martin Codax”, in *Cancioneiros*, op. cit., p. 350.

espazo da igrexa ou ermida. Controvertida, esta especie implica a cuestión do espazo, como é evidente, ademais do tempo. Se considerarmos a observación de Ângela Correia, no artigo “Sobre a especificidade da cantiga de romaria”, a respecto da relación entre a visita a un lugar santo e a festa que despois se celebra<sup>121</sup>, e as informacóns de Valverde a respecto das festas mencionadas nos cancioneiros, no artigo “As festas do tempo nos cancioneiros galego-portugueses”<sup>122</sup>, as *cantigas de romaria* tamén poderían ser examinadas como unha especie relacionada co tempo de devoción dos santos aludidos.

Pois nossas madres van a San Simon  
de Val de Prados candeas queimar,  
nós, as meninhas, punhemos d' andar  
con nossas madres, e clas enton  
queimen candeas por nós e por si,  
e nós, meninhas, bailaremos i (Pero Viviaeza)<sup>123</sup>

As *cantigas de fonte* son, segundo Charles Bertram Lewis, cantos ou fragmentos de canto que tratan sobre encontro na fonte dunha moza co seu namorado<sup>124</sup>. Nas cantigas galego-portuguesas, porén, esta especie de cantiga está xeralmente relacionada coa idea do baño ou do lavado da roupa na fonte<sup>125</sup>; é outra especie apenas tratada polos críticos. Á parte das referencias de Paul Zumthor, António José Saraiva e Óscar Lopes, Leodegário A. de Azevedo Filho<sup>126</sup> e Maria do

<sup>119</sup> Cf. o artigo de M. Brea, “Mariñas e romariás na ría de Vigo”, in *Revista Galega de Ensino*, Santiago de Compostela, nº 19, maio 1998, pp. 13-36.

<sup>120</sup> Como á sabido, Teófilo Braga transcribiu erroncamente un verso de Cristóvão Falcão, nas *Trovas de Crisfal*: “cantou canto delle dino” (orixinal); “cantou canto de ledino” (edición de Braga). Como se trataba dunha referencia á cantiga de romaria, supúxose ser este o termo para tal cantiga. Cf. X. Filgueira Valverde, *Estudios* (“Nomenclatura”), op. cit., pp. 39-40.

<sup>121</sup> Â. Correia, “Especificidade”, op. cit., p. 9, nota 7. Tamén sobre o asunto, cf. M. Brea “Las ‘cantigas de romería’ de los juglares gallegos”, in S. Fortuño Llorens / T. Martínez Romero (ed.), *Actes del VII Congrés de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1999, vol. I, pp. 381-396; H. Monteagudo “Cantores”, op. cit., pp. 99-127; X. Filgueira Valverde, *Estudios* (“Poesía de santuarios”), op. cit., pp. 53-69; E. Gonçalves, “Pressupostos históricos e geográficos á crítica textual no ámbito da lírica medieval galego-portuguesa: (1) “Quel da Ribera; (2) A romaria de San Servando””, in *Actes du Colloque Critique Textuelle Portugaise*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, pp. 41-53; E. Asensio, *Poética*, op. cit., pp. 28-34.

<sup>122</sup> X. Filgueira Valverde, *Estudios*, op. cit.

<sup>123</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 223. Cf. P. G. Beltrami (ed.) *apud* M. Brea, *Lírica*, op. cit., vol. II, c. 136,4, p. 878.

<sup>124</sup> *Apud* X. L. Méndez Ferrín (ed.), *O cancloneiro de Pero Meogo*, Vigo: Galaxia, 1966, p. 88.

<sup>125</sup> O que, ao fin, parece ser a marca dos textos de que se teñen noticias, como afirma Méndez Ferrín: “Ningún distes cantos [algunhas composicións francesas medievais nas que se adiviña a existencia das cantigas de fonte non conservadas] reflicte o estado orixinal e completo da situación. Simplemente aluden á visita dunha rapaza a unha fonte”. Loc. cit.

<sup>126</sup> L. A. de Azevedo Filho, “Para uma leitura simbólica das cantigas de Pero Meogo”, in Y. Frateschi Vieira (coord.), *Atas do I Encontro Internacional de Estudos Medievais da Associação Brasileira de Estudos Medievais*, São Paulo: Humanitas, 1995, pp. 67-79, p. 70.

Amparo Tavares Maleval<sup>127</sup>, pouco se escribiu sobre esta especie de cantiga. Entre os textos que tratan deste tema, a de Johan Soarez Coelho é a que o exemplifica mellor:

Fui cu, madre, lavar meus cabelos  
a la fonte <c> paguci m' cu delos  
e de mi, louçana (Johan Soarez Coelho)<sup>128</sup>

Territorios propicios ao encontro amoroso, o mar, o río e a fonte son coñecidos pola amenidade do ambiente. Os santuarios, e especialmente os seus arredores, tamén favorecen aos que demandan as entrevistas co amado. Sexa especificamente referido, como a praia de Vigo, sexa mencionado con valor simbólico, como a fonte, o elemento espacial torna as cantigas relativamente realistas e, ao mesmo tempo, enigmáticas nas súas posibilidades de connotación.

### c) A cantiga de amigo e as marcas de acción

Un dos elementos que caracterizan a cantiga de amigo é a acción, que propicia o seu aspecto narrativo e dramático<sup>129</sup>. Ao contrario do que se podería deducir das afirmacións de Rodrigues Lapa (o trazo frecuentemente lírico da cantiga de amigo)<sup>130</sup>, presentamos aspectos que, en vez de se contradicieren, fundense de modo híbrido no cancioneiro feminino: o lirismo do estado sentimental da moza, expresado en monólogos e diálogos, e a narración de situacións domésticas, que envolven a amiga e a nai, e de encontros frustrados ou felices da namorada. Así, estas cantigas evocan bailes, entrevistas, peregrinacións e afaceres que as mulleres desempeñan de maneira cotiá.

A *bailia* ou *bailada*, en oposición á súa marca esencial, que é a dun refrán intercalado nas estrofas, é a cantiga que alude á danza das rapazas baixo ábores floridas ou á beira do mar. Prolífico en simbolismo erótico, que seduciu a diversos estudiosos ao longo da década dos sesenta (Méndez Ferrín), setenta (Eugenio Asensio) e oitenta (Ria Lemaire), este tipo de cantiga reflicte a sociabilidade das

<sup>127</sup> Para a autora, “nas [cantigas de fonte], a fonte se apresenta como lugar do encontro amoroso, entretanto, mais do que isso, como símbolo da fecundidade e da doução feminina”. M<sup>a</sup> do A. Tavares Maleval, *Peregrinação e poesia*, Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 1999, p. 99.

<sup>128</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 174. Cf. J. J. Nunes, *Amigo*, op. cit., vol. II, c. CXXII, p. 112.

<sup>129</sup> Segundo António José Saraiva, na cantiga de amigo predomina o drama e non o lirismo. “A poesia dos cancioneiros não é lírica, mas dramática”, in *Poesia e drama: estudos sobre Bernardim Ribeiro, Gil Vicente e as cantigas de amigo*, Lisboa: Público/Gradiva, 1996, pp. 179-189.

<sup>130</sup> A primeira afirmación, exposta en *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade Média*, onde sinala os dous caracteres fundamentais dese xénero: “o estado sentimental, criado á namorada pela ausencia do amigo, e a situación doméstica da filha sob o poder vigilante da mãe” (op. cit., p. 245), e a segunda, nas súas clásicas *Lições de literatura portuguesa: época medieval*, onde indica que “o tipo mais frequente de cantiga d'amigo é naturalmente o monólogo lírico semelhante ao da canção d'amor, mas com uma naturalidade, um realismo desconhecidos dela” (op. cit., p. 163).

festas e o ritual da sedución dos namorados. Nalgúnhas cantigas relaciónnanse de modo expresivo o baile e as primeiras experiencias amorosas:

Fostes, filha, eno bailar  
e rompestes i o brial,  
**poilo cervo i ven;**  
**esta fonte seguide a ben,**  
**poilo cervo i ven** (Pero Meogo)<sup>131</sup>

O *escondit* ou, como preferimos, a *cantiga de defensa*, abarca aqueles textos nos que a amiga se considera vítima dos maledicentes ou *mizcadores*<sup>132</sup>. Ainda que estes antagonistas sexan más propios da cantiga de amor, os intrigantes poden aparecer nas cantigas de amigo. Mercedes Bréa, en “Anotaciones sobre la función de los *mizcadores* en las cantigas de amor gallego-portuguesas”, conclúe que “en las cantigas de amigo es posible que el antagonista principal, el personaje negativo más importante, y más daniño, sea la madre de la amiga”<sup>133</sup>.

Hai, porén, nunha cantiga de Pedr' Amigo de Sevilha, un exemplo que demostra ben a presenza dos maledicentes e a defensa da namorada.

Disseron vos, meu amigo,  
que, por vos fazer pesar,  
fui eu con outren falar,  
mais non faledes vós migo  
**se o poderdes saber**  
**por alguen-no entender**

E ben vos per vingaredes  
de mi, se eu con alguen  
falei por vos pesar én,  
mais vós nunca mi faledes  
**se o poderdes saber**  
<**por alguen-no entender**>

Se vós por verdad' achardes,  
meu amigo, que é assi,  
confonda Deus log' i mi  
muit', e vós, se mi falardes,  
**se <o> poderdes sa<-ber**  
**por alguen-no entender** (Pedr' Amigo de Sevilha)<sup>134</sup>

<sup>131</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 424. Cf. L. A. de Azevedo Filho (ed.), *As cantigas de Pero Meogo*, 3<sup>a</sup> ed. rev., Santiago de Compostela: Laiovenzo, 1995, p. 80.

<sup>132</sup> Guilhem Molinier define o *escondig* como “dictatz/ per loqual cel qu'es acuzatz/ Se dezenuza tota via”. J. Anglade (ed.), *Las leys d'amors: manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*, Toulouse: Edouard Privat, 1919/1920, 4 t, t. II, p. 184.

<sup>133</sup> M. Bréa, “Anotaciones sobre la función de los *mizcadores* en las cantigas de amor gallego-portuguesas”, in *Cultura Neolatina*, Modena, a. LII, f. 1-2, 1992, pp. 167-180, p. 179.

<sup>134</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 441. Cf. G. Marroni (ed.) apud M. Bréa, *Lírica*, op. cit., vol. II, c. 116,6, pp. 735-736.

Outra cantiga de amigo con motivo estranxeiro é a *chanson de change*, cuxa versión máis adecuada parece ser a de *cantiga de troca*. Neste poema, o amigo ou a namorada muda de parella, sexa por despeito, sexa por deslealdade. Aínda que dedicado especialmente ás cantigas de amor (pero considerando a posibilidade de conjecturar na cantiga de amigo o mesmo tema), o artigo de Valeria Bertolucci Pizzorusso, “Motivi e registri minoritari nella lirica d'amore galego-portoghese: la cantiga ‘de change’”, presenta a modalidade de cantiga de amor e explica o termo *change* a partir do significado de “inconstancia amorosa”<sup>135</sup>. Entre as cantigas de amigo, a de Juião Bolsciro ilustra a situación de troca:

Ca vós ben vos devia<des> nembrar  
en qual coita vos eu ja por mi vi,  
fals', e nembra<r> vos qual vos fui eu i;  
mais, pois con outra fostes começar,  
**com<o> ousastes viir ant' os meus  
olhos, <amigo, por amor de Deus>?** (Juío Bolsciro)<sup>136</sup>

A *cantiga de romaría*, a pesar de ser unha especie que se estrutura a partir das referencias ao espazo e ao tempo, como vimos antes, pode tamén aludir á acción de ir á romaría ou de peregrinar:

A San Servand', u ora van todas orar,  
madre velida, por Deus vin volo rogar  
**que me leixedes alá ir**  
a San Servand' e, se o meu amigo vir,  
leda serei, por non mentir (Johan Servando)<sup>137</sup>

A *cantiga de tear*, herdada da *chanson de toile* francesa, que “se caracteriza por describir a namorada tecendo e cosendo”<sup>138</sup>, é ilustrada por un único exemplo galego-portugués, como vimos, a cantiga de Estevan Coelho, “Sedia la fremosa seu sirgo torcendo”. Esta cantiga, segundo Nunes –comentando a súa discordancia co feito de Lang considerala unha *chanson de toile* peninsular–, “apresenta uns longes dela, ao pôr em escena uma donzela, cantando ao mesmo tempo que se ocupa num traballo, próprio do sexo, a bordadura en sêda”<sup>139</sup>:

<sup>135</sup> V. Bertolucci Pizzorusso, “Motivi e registri minoritari nella lirica d'amore galego-portoghese: la cantiga ‘de change’”, in M. Brea (coord.), *O cantar dos trovadores*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, pp. 109-120, p. 111, nota 2.

<sup>136</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 404. Cf. J. J. Nunes, *Amigo*, op. cit., vol. II, c. CCCXCIX, p. 361.

<sup>137</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 374. Cf. C. de Oliveira Camargo et al., *Textos medievais portugueses: cantigas de João Servando*, Araraquara: UNESP, 1990, p. 34.

<sup>138</sup> M. Brea, *Lírica*, op. cit., p. 27. Cf. o estudo de E. Faral, “Les chansons de toile ou chanson d'histoire”, in *Romania*, Paris, vol. LXIX, 1946-1947, pp. 433-462.

<sup>139</sup> J. J. Nunes, *Amigo*, op. cit., vol. I, p. 31.

Sedia la fremosa seu sirgo torcendo,  
sa voz manselinha fremoso dizendo  
**cantigas d' amigo** (Estevan Coelho)<sup>140</sup>

Este canto doméstico presenta o mesmo inconveniente doutras cantigas que poderían ser incluídas no rol das cantigas de amigo: un narrador cóntanos a vivencia dunha “fremosa” (“Levou-s'a louçana”, de Pero Meogo, ou “Eno sagrado, en Vigo”, de Martin Codax, por exemplo). Se os preceptos da *Arte de trovar* foren considerados, trátase dunha cantiga fóra do alcance teórico do anónimo autor. Porén, se se tiver en conta a opinión de Pilar Lorenzo Gradiñ, como vimos, de que non apenaas as cantigas que traen a voz feminina, senón tamén aquelas en que, mesmo na voz dun narrador, prevalece a mundividencia da muller, tanto esta como outras cantigas, poderanse encadrar no rexistro da *canción de muler*<sup>141</sup>, pero non necesariamente no da cantiga de amigo<sup>142</sup>.

Unha das diversiñas apreciadas pola nobreza medieval, a caza, aparece minimamente no repertorio temático das cantigas de amigo. A *cantiga de escenas venatorias*, ou simplemente *cantiga de caza*, conta cun único exemplo, a cantiga de Fernand' Esquio, en que a namorada pretende estar onde o seu amigo acostuma cazar aves<sup>143</sup>, imaxe cuxo simbolismo erótico é facilmente percibido:

Vaiamos, irmána, vaiamos dormir  
nas ribas do lago u eu andar vi  
**a las aves meu amigo** (Fernand' Esquio)<sup>144</sup>

A *cantiga de separación* ou de despedida (ou *cantiga de adeus* como prefire Alfred Jeanroy<sup>145</sup>), pola súa parte, expón o tema do afastamento dos amantes motivado pola guerra. Estes cantares aluden ao ambiente da Reconquista:

<sup>140</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 207. Cf. J. J. Nunes, *Amigo*, op. cit., vol. II, c. CLV, p. 141.

<sup>141</sup> P. Lorenzo Gradiñ, *Canción*, op. cit., pp. 82-83. Está tamén a cantiga “Preguntei ūa don[a] en como vos direi”, de Rodrigu' Eanes de Vasconcelos, cuxa clasificación (cantiga de amor ou de malmonxada) é polémica, se se consideran, por un lado, os preceptos da *Arte de trovar*, en que a voz masculina ou feminina, no primeiro verso da cantiga, sería determinadora do xénero de amor ou de amigo, e, por outro, a flexibilidade do concepto de *canción de muler*, de Lorenzo Gradiñ. O xénero de amor, no entanto, adaptase mellor ao tipo de poema en cuestión, sexa polo feito de o namorado falar en primeiro lugar, sexa porque a el lle pertence a vivencia e a expresión da *coita* amorosa, é dicir, “porque se move a razon d'ele” (*Arte*, op. cit., p. 41).

<sup>142</sup> Arlene T. Lesser inclúe esa cantiga de Estevan Coelho entre as *serranas*, defendendo que o vocabulario rudo da resposta da muller denunciariaio. “La serrana lusitana, la parodia de las cantigas de amigo: Esteban Coelho”, in *La pastorela medieval hispánica: pastorelas y serranas galaco-portuguesas*, Vigo: Galaxia, 1970, pp. 129-130.

<sup>143</sup> Sobre o simbolismo erótico dessa cantiga cf. S. Reckert, “Fernando Esquio”, in S. Reckert / H. Macedo, *Do cancioneiro de amigo*. 3<sup>a</sup> ed. corr. e aum., Lisboa: Assirio & Alvim, 1996, p. 247; Ferreira, Águas, op. cit., pp. 145-148; e F. Nodar Manso, *Narratividad*, op. cit., vol. I, p. 215.

<sup>144</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 530. Cf. F. Toriello (ed.), *Fernand'Esquyo: le poesie*, ed. crít., intr., note e glos., Bari: Adriatica, 1976, c. VI, p. 107.

<sup>145</sup> A. Jeanroy, *Origines*, op. cit., p. 168.

Rogo-te, ai amor, que queiras migo morar  
tod' este <te>mpo en quanto vai andar  
**a Granada meu amigo**

(...)

Tod' este tempo en quanto vai andar  
lidar con Mouros e muitos matar  
**a Granada meu amigo** (Roi Martinz do Casal)<sup>146</sup>

A acción da guerra trabada entre cristiáns e mouros é aludida tamén na *cantiga de fosado*. Porén, o que distingue esta cantiga da *cantiga de separación* –que igualmente trata do tema bélico– é precisamente o “facto de fazer menção ao rei”, visto que o *fosado* é unha especie de servizo militar persoal debido únicamente ao monarca<sup>147</sup>.

Foi s' o meu amigo daqui  
na oeste, por el rei servir,  
e nunca eu depois dormir  
pudi, mais ben tenh' eu assi:  
que, pois m' el tarda e non ven,  
**el rei o faz, que mho deten** (Pero de Ponte)<sup>148</sup>

Rip Cohen observou trinta e dúas cantigas de amigo de Don Denis, cuxo tema é o da renuncia amorosa. As *cantigas de renuncia* –considerámolas así neste estudo, xa que Cohen non pretendeu “crear” un xénero senón identificar un tipo de discurso nas cantigas do rei– tratan da moza cuxa rabia a conduce ao acto da renuncia do amor<sup>149</sup>.

Ca mi non tolh' a mi ren nen mi dá  
de s' enfinger de mi mui sen razon  
ao que eu nunca fiz se mal non,  
e por en, senhor, vos mand' ora ja  
**que, ben quanto quiserdes des aqui**  
<fazer, façades enfinta de mi> (Don Denis)<sup>150</sup>

<sup>146</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 397. Cf. G. Macchi (ed.), “Le poesie di Roy Martinz do Casal”, in *Cultura Neolatina*, Modena, vol. XXVI, f. 2-3, 1966, pp. 129-157, p. 151.

<sup>147</sup> M. Rodrigues Lapa, *Origens*, op. cit., pp. 251-252. Cf. o artigo “O vocabulário bélico na cantiga de amor”, no que Esther Corral Diaz fai referencia aos termos bélicos nas cantigas de amigo, como *arco*, *arma*, *bafordar*, *fosado*, *cercar* etc. In J. M. Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1997, t. I, pp. 533-542, p. 534.

<sup>148</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 293. Cf. S. Panunzio (ed.), *Pero da Ponte: poesias*, Vigo: Galaxia, 1992, p. 67.

<sup>149</sup> R. Cohen, *Thirty-two*, op. cit., p. 54.

<sup>150</sup> Id., *500 cantigas*, p. 594. Cf. H. R. Lang (ed.), *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle: Max Niemeyer, 1894, p. 71.

Máis eventual, e non por iso menos interesante, a *cantiga de tipo irei* inclúe aquelas en que a amiga actúa de maneira destemida, a pesar das ameazas da *madre* vixilante. Maria do Rosário Ferreira, lonxe de comprender nesa actitude un posible xesto de independencia feminina<sup>151</sup>, interprétaa como “um indício da vitória do amigo sobre a mãe, como uma afirmación fundamental do poder masculino sobre o feminino”<sup>152</sup>, o que pon en xaque a teoría feminista de Ria Lemaire, desenvolvida en *Passions et positions*. Johan Soarez Coelho sorprende unha namorada no seu impeto de audacia e desobediencia.

Oje quer' eu meu amigo veer,  
por que mi diz que o non ousarei  
veer mha madre, de pran vec-lo ei  
e quero tod' en ventura meter  
**e des i sala per u Deus quiser** (Johan Soarez Coelho)<sup>153</sup>

No tocante ao que sería unha *cantiga de amigo moral* ou *cantiga de amigo con motivo da cantiga moral*, como vimos, Mercedes Brea defineas como cantigas “nas que se fai, á maneira da cantiga moral, unha reflexión sobre o mundo ou sobre algún vicio xeneralizado, pero sempre como pano de fondo da relación amorosa entre os namorados”<sup>154</sup>. Trátase polo tanto dunha personaxe que medita sobre os camiños do mundo e que expresa o seu pensamento a ese respecto:

Todalas cousas eu vejo partir  
do mund' en como soían seer,  
e vej' as gentes partir de fazer  
ben que soían, tal tempo vos ven,  
mais non se pod' o corazón partir  
**do meu amigo de mi querer ben** (Johan Airas de Santiago)<sup>155</sup>

Máis diversificada, a marca de acción das cantigas de amigo desvela os variados movementos das mulleres. Os episodios narrados sorpréndenlas tanto en situacóns alegres (bailar, peregrinar), tensas (defenderse), como en circunstancias cotiás (tecer) ou tristes (despedirse, renunciar).

<sup>151</sup> Segundo defende Ria Lemaire en varios dos seus estudos, como en *Passions*, op. cit. ou en “Relectura de una cantiga de amigo”, in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XXXII, [1983], pp. 289-298.

<sup>152</sup> M<sup>a</sup> do R. Ferreira, *Águas*, op. cit., pp. 21-22. Considérese tamén que a *madre*, no contexto medieval, xeralmente está sometida ao marido e ao padre, o que deixa a *amiga* illada entre dous poderes fundamentalmente masculinos.

<sup>153</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 167. Cf. J. J. Nunes, *Amigo*, op. cit., vol. II, c. CXV, p. 106.

<sup>154</sup> M. Brea, *Lírica*, op. cit., vol. I, p. 28.

<sup>155</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 537. Cf. J. L. Rodríguez, *El cancionero de Joan Airas de Santiago: edición y estudio*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1980, p. 142.

*d) A cantiga de amigo e as marcas de personaxe*

Son varias as figuras femininas que protagonizan as cantigas de muller europeas: a *amiga* galego-portuguesa, a *mal casada* e a *mal monxada* francesas, a *Frauen* alemá e a *amiga* das *xarajāt*, cada cal coa súa tipoloxía sociocultural e dramática, xa que a canción feminina é un produto tradicional, de xénese variada nas diversas literaturas, cada unha das cales presenta diversas particularidades<sup>156</sup>.

Probablemente debido ao número maioritario de cantigas galego-portuguesas protagonizadas pola *amiga*<sup>157</sup>, ningunha reflexión sistemática parece ser desenvolvida sobre a *personaxe* e a súa influencia na caracterización de especies de cantigas de amigo. Isto talvez daría lugar a clasificacións ociosas como “cantigas de bailadeira”, cando se tratase de amigas danzando (“Eno sagrado en Vigo/ bailava corpo velido;/ amor ei”, de Martin Codax<sup>158</sup>), “cantigas de sañudas”, cando se tratase de amigas enfadadas co amigo (“Ai madre, ben vos digo,/ mentiu mh o meu amigo, **sanhuda lh' and' eu**”, de Pero Garcia Burgalés<sup>159</sup>), “cantigas de devotas”, cando se tratase de amigas dirixindose á ermida dalgún santo (“Se vos prouguer, madr', oj' este dia/ irci oj' cu <por> fazer oraçon/ e chorar muit' en Santa Cecilia”, de Martin de Ginz<sup>160</sup>) ou “cantigas de bañistas”, cando se tratase de amigas que se bañan na fonte (“Fui eu, madre, lavar meus cabelos”, Johan Soarez Coelho<sup>161</sup>), entre outras, en que se focalizasen os diversos estados de humor da namorada: celosa, ansiosa, nostálxica ou vaidosa.

Esta serie de especies, que creamos ao chou unicamente para que sirva de ilustración, dános a idea da posible promiscuidade terminolóxica que o estudo das especies de cantigas, sen criterio, podería desencadear<sup>162</sup>. De feito, a diferenza entre *cantiga de bailadeira* e *bailada*, por exemplo, estaria apenas na escolla do motivo para a clasificación: a acción (danzar) ou a personaxe en acción (a amiga que danza). O que se pretende, porén, non é discutir ou clasificar en especies os perfis da *amiga*, senón a figura doutras mulleres que interactúan con ela nas cantigas de amigo, expresando puntos de vista diversos.

O estudo especiolóxico de José Joaquim Nunes non menciona textos relacionados con personaxes, salvo coa malmaridada, coa pastora da *pastorela* que, en rigor, pertence ao xénero da cantiga de amor –como o propio Nunes advirte– ou con outro xénero, e coa serrana, protagonista da *serranilla*. Este sería un poema narrativo “em que um homem conta as entrevistas com *pastoras-serranas*”, do que

<sup>156</sup> P. Lorenzo Gradiñ, *Canción*, op. cit., p. 8.

<sup>157</sup> Hai 408 cantigas en voz da amiga, segundo M. Forcadela, “Muller”, op. cit.

<sup>158</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 518.

<sup>159</sup> Ibid., p. 134. Cf. o artigo de R. Cohen, “Dança jurídica”, in *Colóquio: Letras*, Lisboa, nº 142, out.-dez., 1996, pp. 5-50.

<sup>160</sup> R. Cohen , *500 cantigas*, op. cit., p. 506.

<sup>161</sup> Ibid., p. 174.

<sup>162</sup> Evelyn Cobley sinala o perigo da proliferación de xéneros na orientación *descriptivista* da xenoloxía, no artigo “Mikhail Bakhtin's place in genre theory”, in *Genre*, Norman, vol. XXI, nº 3, fall 1988, pp. 321-338, pp. 324-325.

se conserva este raro exemplo: "A terra de Sintra, a par desta serra,/ vi ùa serrana que bradava guerra"<sup>163</sup>. O feito de ser narrativa e ter como suxeito da enunciación un home, no entanto, aproxima a *serranilla* á cantiga de amor e á *pastorela*, excluíndose así, en principio, das especies de cantigas de amigo.

Ao final da súa "Introdução", Nunes considera as outras cantigas sen marcas de tempo, acción e lugar da seguinte maneira: "às restantes trovas que não enfileiram nas espécies citadas dá-se o nome genérico de cantigas de amigo"<sup>164</sup>.

Anteriormente ao estudo de Nunes, Alfred Jeanroy falou dunha personaxe común nas cantigas femininas: a *cantiga da abandonada* ("chanson de la femme abandonné"). O amigo, mesmo tendo xurado lealdade á moza, parte e esquece a amada: "c'est presque toujours, dans les pièces portugaises, qui paraissent les plus archaïques, l'éloignement qui cause l'abandon"<sup>165</sup>.

Se eu a meu amigo dissesse  
quant' eu ja por el quisera fazer  
ùa vez quando m' el vêo veer,  
des que end' el verdade soubesse,  
non averia queixume de mi,  
com' oj' el á, nen s' iria daqui (Estevan Travanca)<sup>166</sup>

Parece evidente que a proposta terminolóxica de Jeanroy, desenvolvida por el ou por seguidores seus, tropezaría probablemente coa promiscuidade da que falamos arriba. A súa clasificación, ademais diso, non discirne máis personaxes que a da *amiga* nunha das súas facetas, a do abandono. *Cantiga de amigo*, así, é o termo que se lle axusta mellor.

Posteriormente, António José Saraiva e Óscar Lopes designaron outras cantigas nas que destacan personaxes: a *filha* e a *nai*. Que sería a *cantiga de amiga e nai* senón aquela en que ambas dialogan entre si sobre o amigo, sobre o choro ou sobre o "brial" roto da filla? Que sería a *cantiga de amiga e amiga* senón os diálogos entre as mozas namoradas sobre o baile, as ondas, a chegada do amigo ou a súa *coita*? Ainda que estes autores non presenten exemplos nin definición para estas cantigas, xa que a súa intención era probablemente apenas alertar o lector sobre a diversidade de especies a que se podería someter o *corpus* das cantigas femininas galego-portuguesas, podemos ainda así ilustrar esas "teóricas" especies:

- Madre, chegou meu amig' oj' aqui
- Novas son, filha, con que me non praz (Estevan Fernandiz d' Elvas)<sup>167</sup>

<sup>163</sup> J. J. Nunes, *Amigo*, op. cit., vol. I, p. 23. A definición e o exemplo son citas de Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Cf. A. T. Lesser, *Pastorela*, op. cit., p. 129 et seq.

<sup>164</sup> Ibid., p. 28. En tanto ás especies marcadas pola estrutura de estrofas e versos, como as cantigas paralelisticas ou as cantigas de refrán, non interesa tratarlas aquí, tendo en conta que é o asunto, a circunstancia e a personaxe o que pretendemos discutir.

<sup>165</sup> A. Jeanroy, *Origines*, op. cit., p. 173.

<sup>166</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 212. Cf. J. J. Nunes, *Amigo*, op. cit., vol. II, c. CLIX, p. 145.

– Por Deus, amiga, provad' un dia  
 o voss' amigo de volh' assanhar  
 e veredes ome coitad' andar  
 – Ai amiga, que mal conselh' ess' é,  
 ca sei eu aquesto, per boa fe,  
**mui ben, que log' el morto seria** (Vasco Perez Pardal)<sup>168</sup>

Mercedes Brea, na “Introducción” á *Lírica profana*, cita un único xénero cuxa marca é a presenza dunha personaxe ben definida, a muller casada, protagonista da *cantiga de malmaridada*<sup>169</sup>, de orixe francesa. A autora afirma que o único exemplo del é a cantiga “Quisera vosco falar de grado”, de Don Denis, en que a muller lamenta non poder falar co namorado, impedida polo medo ao marido<sup>170</sup>. O número deste tipo de cantiga, entre as cinco centenas de cantigas de donas galego-portuguesas, como se pode percibir, é irrisorio, só unha<sup>171</sup>:

Quisera vosco falar de grado,  
 ai meu amig' e meu namorado,  
**mais non ous' oj' eu con vosc' a falar,**  
 ca ei mui gran medo do irado;  
**irad' aja Deus quen me lhi foi dar** (Don Denis)<sup>172</sup>

Na clasificación desta cantiga, chama a atención o feito de non ser confundida coas cantigas de amigo, probablemente debido á súa orixe xenolóxica estranxeira recoñecible<sup>173</sup>. A *cantiga de malmaridada* é unha especie de canción de muller que non se mestura coas marcas dunha cantiga de amigo, ainda que os seus puntos converxentes sexan claros: o suxeito lírico feminino, a relación amorosa prohibida e o desexo erotizado. Así e todo, as diverxencias tamén son patentes: na cantiga de amigo, a moza é solteira e talvez campesiña, a madre é a gardadora ou a cómplice

<sup>167</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 348. Cf. C. M. Radulct (ed.), *Estevam Fernandez d'Elvas: il canzoniere*, Bari: Adriatica, 1979, p. 98.

<sup>168</sup> Ibid., p. 278. Cf. M. Majorano (ed.) apud M. Brea, *Lírica*, op. cit., vol. II, c. 154,9, pp. 968-969.

<sup>169</sup> Cf. R. Lemaire, “A canção de malmaridada”, in N. Gotlib (ed.), *A mulher na literatura*, Belo Horizonte: ANPOLL, 1990, vol. II, pp. 13-26.

<sup>170</sup> M. Brea, *Lírica*, op. cit., p. 27.

<sup>171</sup> Segundo Nunes, no entanto, hai dúas cantigas de malmaridada: a de Don Denis e a de Johan Airas de Santiago, “Queixos” andades, amigo, d’amor”. Segismundo Spina opone a esa idea en *A lírica trovadoresca*, 3<sup>a</sup> ed. refund. e atual., São Paulo: Edusp, 1991, pp. 386-387. José Luis Rodriguez, porén, nada menciona sobre iso, admitindo apenas “la vigilancia extrema a que resulta sometida la enamorada” (J. L. Rodriguez, *Joan Airas de Santiago*, op. cit., c. XL, p. 193). Todo indica que Nunes entreviu na cantiga a ambigüidade que efectivamente o texto insinúa: a vixilancia é do marido ou, máis probablemente –tendo en conta a ausencia do campo semántico relacionado co casamento, co esposo ou co célo—, da madre?

<sup>172</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 621. Cf. II. R. Lang, *Königs Denis*, op. cit., c. CLX, p. 88.

<sup>173</sup> Cf. P. Lorenzo Gradiñ, *Canción*, op. cit., pp. 188-189, e P. Bee, *La lyrique française au Moyen Âge (XIIe-XIIIe siècles): contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris: A. & J. Picard, 1977, p. 81 et seq.

das súas relacións amorosas; na *cantiga de mamaridada*, a muller é casada, burguesa ou castelá, e o gardador é o marido celoso<sup>174</sup>.

As marcas que viñemos sinalando demostran a diversidade de elementos temáticos que constitúe a cantiga de amigo e que, por conseguinte, propiciou o repertorio de especies deste xénero. Pero áinda que son tan variadas como o espazo, o tempo e as accións, as voces das personaxes das cantigas de donas non interesaron á crítica tanto como as paisaxes, as estacións do ano ou os movementos da namorada. O tema, como elemento xenolóxico, predominou nos estudos trobadorescos.

### 1.3. Unha vía para a presenza

Vista esta revisión da fortuna crítica e da taxonomía referente ás cantigas de amigo galego-portuguesas, observamos que, ao longo do tempo e dos estudos, os críticos dedicaron o seu interese ás cantigas, vinculándoas a unha tradición poético-cultural (o aspecto arcaico e popularizante dese xénero; o carácter autóctono de certas especies como a cantiga de romaría e a mariña) e poético-formal (a alba e a cantiga de maio e a súa estrutura; as especies e a ausencia de teorización na *Arte de trovar*).

As leccións dos mestres, no decorrer das xeracións, foron rebatidas en parte e mantidas noutros aspectos. Xeralmente, a resposta proviña de correccións filolóxicas, sempre obxectivo da atención máis prestixiada, xa que ningunha discusión literaria sobre a literatura galego-portuguesa podería ser considerada sen o aval dunha consecuente edición crítica.

Diversas cuestións suscitaron a atención dos especialistas sobre as cantigas de amigo: o “erro” de Alfred Jeanroy ao relacionar o tipo de alba occitano co tipo galego-portugués<sup>175</sup>, partindo do presuposto de que aquel era o modelo e este a imitación malograda<sup>176</sup>; a busca dunha lección precisa dos manuscritos; as denominacións sen amparo na *Arte de trovar* ou en calquera outra arte poética veciña; a preeminencia das *amigas* nas interpretacións *masculinistas*<sup>177</sup> ou feministas; o símbolo como chave para a interpretación da mundividencia das cantigas de muller. Todas estes temas de discusión encamiñaron a atención dos estudiosos sobre diversos aspectos das cantigas de amigo.

Máis alá destas cuestións relevantes –todas relacionadas, evidentemente, con aspectos teórico-ideolóxicos que prevaleceron nos anos e nas décadas en que foron formuladas–, a do discurso feminino relacionado coas outras personaxes das cantigas de amigo faise notar. Vese que as personaxes están intimamente ligadas

<sup>174</sup> Ibid., p. 70. Cf. A. Jeanroy, *Origines*, op. cit., p. 91 et seq.

<sup>175</sup> V. Beltran Pepió, “Alba”, op. cit., pp. 90-91.

<sup>176</sup> Cf. G. Vallin, *Variaciones*, op. cit.

<sup>177</sup> Referimos aquí o epíteto (no sentido de “machista”) que a crítica feminista acostuma utilizar. Cf., por exemplo, a “Introducción” de Ria Lemaire, in R. Lemaire (ed.), “As mulleres na literatura popular”, in *Eu canto a quien comigo camiña*, Santiago de Compostela: Laioveneto, 1998, pp. 7-40.

entre si. A *amiga*, a *madre*, a *confidente* e a *natureza* (as flores do pino, o papagaio) relacionanse de modo interactivo, dialóxico, feito que non impide, porén, a problematización da exclusividade do protagonismo da *amiga*, se se observar que máis de media centena de textos presenta outras voces líricas ou narrativas. Aínda que algúns autores observaran varias voces protagonizadoras da cantiga de amigo, más alá da moza solteira e da mal casada, todos considéranas como personaxes *falantes* pero secundarias desa cantiga.

Este estudo pretende, como viñemos indicando, refocalizar ese protagonismo, considerando a voz e as marcas discursivas da *madre*, de modo que se faga visible non só unha personaxe complexa, reveladora do poder que se establece nas relacións familiares entre mulleres no Medievo peninsular, senón tamén un suxeito lírico cuxo discurso está impregnado de valores relativos á conduta feminina nas súas primeiras experiencias amorosas.







## *As madres entre as mulleres medievais*

Se dice "madre" porque de ella procede algo. *Mater* viene a equivaler a *materia*; el padre, en cambio, es la causa.

*San Isidoro de Sevilla*<sup>1</sup>

Tratar da nai da *amiga* require ter en conta as vertentes que constitúen o noso estudo: 1. A do exame dunha personaxe a partir de retratos rexistrados nas propias cantigas, nas crónicas, nas ordenacións coevas e nos tratados morais, e, por conseguinte, 2. A do exame dun suxeito lírico, un dos posibles protagonistas da cantiga de amigo, e a súa posible relación coa constitución dun xénero. A primeira paréceños oportuna, tendo en conta a escaseza de estudos sobre unha personaxe tan instigadora no *corpus* das cantigas femininas peninsulares; a segunda, pretensiosa, sobre todo se considerarmos o descrédito ao que parece confinada a tendencia taxonómista da pescuda sobre a lírica galego-portuguesa. Conciliañas é o que pretendemos alcanzar.

Co propósito de rastrexarmos as posibles cores e trazos dunha personaxe, neste capítulo abordaremos, non exhaustivamente, diversos aspectos acerca da muller, senón más específicamente sobre a *madre*. Tratándose dunha personaxe presente en todas as culturas do Oriente e do Occidente, a *madre* suscita estudos nos que se revelan aspectos históricos, sociais, literarios, simbólicos, psicanalíticos, míticos, antropológicos, etc.

En *The mother archetype in the cantigas de amigo*, como vimos, Petra Sofie Wirth aborda o papel desempeñado pola nai nas cantigas femininas galego-portuguesas, presentando argumentos pouco convincentes sobre as relacións entre a figura materna e o matriarcado, a partir do cal as cantigas femininas se orixinarian e do que serían unha expresión medieval. Cuestiona a autora:

Do the *cantigas* demonstrate survivals of matriarchy in ancient Gallaecia, in terms described by Briffault? In the *cantigas* the woman initiates the relationship, the 'marriage by service' reflected in the amigo's service, and the mother has the authority to decide whether the relationship will continue or end. Is this a reflection of a matriarchal system in Galicia's

<sup>1</sup> I. de Sevilla (San), *Etimologías*. Ed. bilingüe de J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993, 2 vols., vol. I, libro IX, 5-6, p. 785.

past? The information we have leads us to believe that matriarchal tendencies were strong in Spain, but it is difficult to be very specific about them.<sup>2</sup>

Considerando que as evidencias históricas do que pudo ser o matriarcado no noroeste de España non proban que elementos das cantigas de amigo derivarían dos celtas (cuxas características matriarcais teríanse espallado por Europa e, máis especificamente, por España, no século V a. C.) ou doutra cultura bárbara ("non-Roman"), Petra Wirth acaba por preterir a tese do matriarcado en función da teoría dos arquetipos de Carl Gustav Jung, sobre as imaxes, temas e motivos primordiais comuns á humanidade: "a more fruitful line of inquiry would be to approach the term 'matriarchy' and also the *cantigas* along a psychological line of interpretation".<sup>3</sup> A partir desa teoría, a autora observa a relevancia da *mater*, un dos temas arquetípicos analizados polo psicólogo suízo, no cancionero feminino galego-portugués. A aproximación entre a *madre* e a teoría junguiana dá lugar á hipótese de aquela ser unha representación trobadoresca da Gran-Nai.

Tamén considerando personaxes do cancionero de amigo como arquetipos, vimos que Francisco Nodar Manso, en *La narratividad de la poesía lírica galaico-portuguesa*, examina a *madre* para detectar na personaxe o trazo negativo e positivo do arquétipo materno. Para Nodar Manso, apoiado en Juan-Eduardo Cirlot, a *madre* encarna aqueles trazos –coincidentes cos papeis de gardadora e cómplice que usualmente se lle atribúen–, xa que simboliza “el aspecto cruel de la naturaleza”, ‘la indiferencia con el dolor humano’ cuando impide que la Amiga satisfaga el instinto sexual; y es símbolo del ‘inconsciente colectivo, del lado izquierdo y nocturno de la existencia, la fuente del agua de la vida’ cuando incita a la Amiga a que goce uniéndose con el amigo”<sup>4</sup>.

Interésanos tamén a abordaxe histórica, sobre todo a que advir dos documentos cronistas, xurídicos<sup>5</sup> e moralistas, en que se fai patente o problema do papel social que desempeñan os homes<sup>6</sup>. Buscar o que se narrou, o que se xulgou e o que se

<sup>2</sup> P. S. Wirth, *The mother archetype in the cantigas d'amigo*, dissertation (Doctorate in Philosophy), University of North Carolina, 1983, pp. 89-90.

<sup>3</sup> Ibid., p. 91.

<sup>4</sup> F. Nodar Manso, *La narratividad de la poesía lírica galaicoportuguesa: estudio analítico*. Kassel: Reichenberger, 1985, 2 vols. p. 203.

<sup>5</sup> A nosa opción pola área xurídica foi inspirada pola afirmación de Manuel Rodrigues Lapa, nas célebres *Lições*, de que “a situação doméstica da filha sob o poder vigilante da mãe” condúcenos ao medio rural e burgués no que a muller desempeña un papel de relevancia, sobre todo a nai, amparada por unha lei de inspiración xermánica, que lle daba amplos poderes. *Lições de literatura medieval: época medieval*, 6<sup>a</sup> ed. rev., Coimbra: Coimbra Ed., 1966, pp. 159-160. A parte de Lapa, Petra Sofie Wirth, en *The mother archetype in the cantigas de amigo*, estudiou a nai baixo o punto de vista xurídico castelán (*Las siete partidas*, *Fuero juzgo* e *Fuero real*), o que nos motivou a observala agora a partir das ordenacións portuguesas, sen deixar de ter en conta a profunda influencia que a lexislación castelá exerceu sobre estas. Op. cit., pp. 67-68.

<sup>6</sup> Xosé Luis Méndez Ferrín, en *O cancionero de Pero Meogo*, denomina o arquétipo de “gaiola idealista, trasmitido por conducto más xenético que social”, Vigo: Galaxia, 1966, p. 110. Ainda que critique a teoría junguiana e tenda a considerar os aspectos sociais da simboloxía presente nas cantigas de Meogo, Méndez Ferrín estuda apenas as fontes literarias dos símbolos (fonte, cervo, etc.), como el mesmo advierte, evitando perspectivais como motivos universais.

aconsellou á *madre* na historia, na xurisprudencia<sup>7</sup> e nos tratados morais, nomeadamente nos *espellos*<sup>8</sup>, é intentar ampliar o campo de visión, no cal xa se constatou unha lectura arquetípica da valorización da nai na cultura. Nos mitos (o coidado de Ceres xunto a Perséfone), nos textos católicos (o tenso diálogo entre Ana e a súa filla María, no momento en que esta se revela virxe pero embarazada<sup>9</sup>), na poesía amorosa do antigo Exipto<sup>10</sup> ou na poesía clásica chinesa do *Shijing*<sup>11</sup>, o seu papel aparece e refleite, gardadas as marcas diferenciais de tempo, espazo e cultura, as mesmas preocupacións, tiranías ou condescendencias da *madre* das cantigas de amigo. A figura materna parece desempeñar nestas cantigas un papel social relevante, o que lle garante a atención dos trobadores de modo que se alce á primeira voz das vinte e sete cantigas que estudamos.

Os termos cos que a muller casada é tratada na Idade Media aparecen, por exemplo, nas *Etymologiae*, do século VII, nas que son enumerados, relacionados e distinguidos por Isidoro de Sevilla:

*Matrona* es la mujer casada. Y se la llama matrona, o madre de um nacido, porque puede ya ser madre: de aquí toma su origen el vocablo *matrimonio*. No obstante, hay que distinguir entre matrona y madre, y entre madre y *materfamilias*. Es “matrona” porque ha contraído matrimonio; “madre”, porque ha engendrado hijos, y “*materfamilias*”, porque, mediante un solemne acto jurídico, ha pasado a pertenecer a la familia del marido<sup>12</sup>.

O autor de Sevilla detecta na palabra *mater* a seguinte etimoloxia: “Se dice “madre” porque de ella procede algo. *Mater* viene a equivaler a *materia*; el padre, en cambio, es la causa”<sup>13</sup>. Aínda que a muller xere “algo”, a súa submisión mantense á

<sup>7</sup> María Francisca Gámez Montalvo considera que as fontes xurídicas “permiten al historiador actual estudiar la realidad social de la familia y la condición de la mujer dentro y fuera de ella”, in *Régimen jurídico de la mujer en la familia castellana medieval*, Granada: Comares, 1998, pp. 9-16, p. 11.

<sup>8</sup> Os *espellos* son obras eminentemente didácticas, en forma variable (tratado, epistola, narrativa etc.), escritas por un sabio que enumera, discute e concepúa as virtudes xerais propias dun modelo (rei ou príncipes, monxes, virxes, esposas, poetas etc.) e exhortaños aos deberes políticos e administrativos, relixiosos, sociais e artísticos, que lle aseguren a competencia. Cf. A. I. Buesu, “Os *specula principis*: uma codificación medieval”, in *Imagens do princípio: discurso normativo e representação (1525-49)*, Lisboa: Cosmos, 1996, p. 32 et seq. En rigor, o xénero *espello* só aparece no Medievo, ainda que moitas obras anteriores a este período se identifiquen con el. Cf. tamén E. M. Jónsson, *Le miroir: naissance d'un genre littéraire*, Paris: Belles Lettres, 1995, p. 157 et seq.

<sup>9</sup> O diálogo aparece nun sermón de Juan López de Salamanca, constante nos *Evangelios moralizados*: “—Fija mia cómo estades? ¿Vaos bien? Fija mia, paréceme que soy en cinta; ay, mi fija, ¿qué cosa es ésta? Yo pensava que tal fija no era en todo el mundo, ni tan sancta ni tan guardada. ¿Qué es esto, mi fija? Yo e todos tus parientes e tu esposo somos desonrados. Dime, fija, qué es esto que te aconteció”, apud P. M. Cátedra García, “La mujer en el sermón medieval (a través de textos españoles)”, in Y-R. Fonquerne / A. Esteban (eds.), *La condición de la mujer en la Edad Media: Actas del Colloquio*, Madrid: Casa de Velázquez, 1986, pp. 39-50, p. 47.

<sup>10</sup> *Poemas de amor do antigo Egito*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 40 (“E quando a minha mãe voltar, carregada de aves,/ E me vir de mãos vazias,/ Que lhe vou dizer?”). Cf. tamén p. 16.

<sup>11</sup> En *As campainhas e o alaúde: estudo comparativo do Shijing e da lírica de amigo*, Wang Ting refire “os monólogos em que as mães se dirigem à sua filha”, dissertação (Mestrado em Educação), Universidade do Minho, 1994, p. 71.

<sup>12</sup> I. de Sevilla (San), *Etimologías*, op. cit., p. 799.

<sup>13</sup> Ibid., p. 785.

“causa”, o pai, reducindose así o seu poder e o seu papel de criadores. Deste modo, ser o home a “causa” e, por conseguinte, o tutor da muller xustificase, segundo Isidoro: “las mujeres se encuentran bajo la potestad del varón, porque suelen ser frequentemente engañadas por la ligereza de su espíritu. De ahí que resultara justo que se vieran gobernadas por la autoridad del hombre”<sup>14</sup>.

En *Las siete partidas*, “Partida IV”, Afonso X explica o porqué de *casamento* ser nomeado *matrimonio* e non *patrimonio*, xustificando unha pretendida etimoloxía mais, por encima de todo, definindo o papel que lle cabería á muller:

Matris & munium, son palabras de latin, de que tomo nome matrimonio, que quier dezir tanto en romance, como oficio de madre. E la razó por que llaman matrimonio al casamiento, e nō patrimonio, es esta. Por que la madre sufre mayores trabajos con los hijos, que el padre. Ca como quier que el padre los engendra, la madre sufre muy grand embargo, con ellos, demientra que los trae, e sufre muy grandes dolores quado hā de nacer, e despues que son nascidos, ha muy grād trabajo en criar a ellos miñmos por si. E de mas desto, por que los hijos miétra son pequeños, mayor menester hā dela ayuda dela madre que del padre. E por todas estas razões sobre dichas, que caben a la madre de fazer, e nō al padre: porende es llamado matrimonio, e non patrimonio.<sup>15</sup>

Tomando só ceses dous testemuños, en diferentes momentos da Idade Media, enténdese a razón de na historia das mulleres medievais en xeral predominar a idea de que a muller desempeña un papel social sen matices, retida nas obrigas maternais e domésticas. O casamento e as súas implicacións xurídico-económico-sociais, alén do seu *status* relixioso, son altamente valorados, o que motivou probablemente a Afonso X a estruturar as súas *Partidas* para centralizar ese tema. Paga a pena citar a explicación do *Sabio*:

Así como el coraçon es puelto en medio del cuerpo, do es el spū [espírito] del ome, ó deva la vida Pa todos los miébros. E otro si como el sol que alumbra todas las coñas, e es puesto en medio delos siete cielos, do son las sietes estrellas, que son llamadas planetas. E segund aqueleto, pusimos la partida, que fabla del casamieto, en medio delas otras feys partidas delfe libro.<sup>16</sup>

As imaxes do “coraçon” e do “sol” dimensionan ben a importancia que é dada ao matrimonio, centro da vida espiritual e social do home. Nun documento cuxa numeroloxia pretende ser coidadosamente xustificada (“Septenario es cuēto muy

<sup>14</sup> Ibid., p. 801.

<sup>15</sup> Afonso X, *Las siete partidas*, ed. facsimile da ed. salmantina de 1555, glos. por G. López, Madrid: Boletín Oficial del Estado, 1974, 3 vols., Partida IV, Título II, Ley II, p. 7.

<sup>16</sup> Ibid., Título I, p. 2. As tres primeiras *Partidas* tratan sobre o dereito eclesiástico (I), sobre o dereito político-administrativo (II) e sobre o dereito procesual (III); as tres últimas, sobre o dereito das obrigas e contratos (V), sobre o dereito das sucesións (VI) e sobre o dereito penal (VII). Cf. J. de Azevedo Ferreira, “Partidas (de Afonso X)”, in G. Lanciani / G. Tavani (org. e coord.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, pp. 511-512, e F. López Estrada / M. T. López García-Berdoy, “Introducción”, in Afonso X, *Las siete partidas: antología*. Sel. de Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Madrid: Castalia, 1992, pp. 7-54.

noble a que loarõ los fabios antiguos"<sup>17</sup>), o núcleo leigo da vida medieval só podería estar relacionado co “desposorio” (promesa verbal de nupcias) e o casamento de homes con idade de catoree anos e mulleres con idade de doce.

Segundo Silvana Vecchio, en “A boa esposa”, a muller ten, de modo xeral, como espello a figura bíblica de Sara, e, por mandamentos, o amor contido, a fidelidade ao marido, o amparo á familia, o amor materno e o goberno da casa, cabéndolle fundamentalmente a garda da conduta das fillas que

(...) devem ser mantidas longe da freqüêncie de compañías inadequadas e da participación em festas ou danças. Relativamente ás filhas, as mães, elas próprias sob a custodia do marido, reproduzem a mesma atitude repressiva, voltada para a mesma finalidade: preservar o corpo feminino de qualquer contacto que ataque o valor fundamental, a castidade. O controlo da sexualidade das filhas surge de facto como ámbito privilegiado da pedagogia materna, o único do qual a mãe, seja como for, é responsável, independentemente até da sua própria moralidade: as mulheres más, observa Filipe de Novara, podem ser, como mães, até melhores que as boas, hábeis como são em reconhecer nas filhas os sinais da ‘loucura’ que já experimentaram directamente. Mas quando a iniciativa pedagógica vai para além da simples custodia para se dotar de conteúdos propriamente educativos, já não pode ser apanágio feminino e transfere-se decisivamente para a figura paterna<sup>18</sup>.

Nas cantigas de amigo en que a *madre* é interlocutora, emisora ou apenas referencia no monólogos da filla co amigo ou con outra amiga, o modelo materno é ilustrado á perfección, xa que aquela coida, severa ou compracente, dos pasos da filla apaixonada. Johan Airas exemplifica o celo materno na cantiga “Amigo, quando me levou/ mha madr’ <a> meu pesar daqui”<sup>19</sup>.

Tamén Georges Duby selecciona dous manuscritos nos que consta o testemuño de dúas viúvas acusadas de herexia e de feitizaria. Trátase dunha campesiña de cerca de vinte e dous anos, Grazida, e dunha nobre, Beatriz, máis vella, esposa de cabaleiro. Ambas foron interrogadas en agosto de 1320, na aldea de Montaillou.

Há mais ou menos sete anos, diz ela [Grazida], no Verão, o cura (*trata-se de Pedro Clergue, cura de Montaillou*) veio a casa de minha mãe, que estava então nas ceifas, e pediu-me que permitisse que ele me conhecesse carnalmente. Eu consenti. Eu, na altura, era virgem e podía ter, ao que me parece, aí uns catorze ou quinze anos. Ele desflorou-me no palheiro, onde se encontram as palhas.

<sup>17</sup> Ibid., “Prólogo”, p. 4. Segundo Afonso X, o valor e a nobreza, que se atribúen ao número sete, venen do feito de este demarcar manifestacións naturais e culturais (sete planetas, sete climas, sete artes liberais, sete anos de servidume de Xacobe, sete gozos de María, etc.).

<sup>18</sup> S. Vecchio, “A boa esposa”, in C. Klapisch-Zuber (dir.), *História das mulheres no Ocidente: Idade Média*, Porto: Afrontamento, 1993, vol. 2, pp. 143-183, p. 167. No artigo “Mujeres cotidianas en Berceo”, María José Gómez Sánchez-Romate comenta que “el dato principal que sobre la madre medieval recoge Berceo es el comportamiento propio de su estado: el amor filial”, *Medievalia*, México, nº 10, abril 1992, pp. 1-13, p. 7.

<sup>19</sup> R. Cohen (ed.), *500 cantigas d'amigo*, Porto: Campo das Letras, 2003, p. 542. Cf. J. L. Rodríguez (ed.), *El cancionero de Joan Airas de Santiago*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1980, c. XXIX, p. 157.

Contudo, não me fez nenhuma violência. Depois, conheceu-me várias vezes até ao mês de Janeiro seguinte, e foi sempre em casa de minha mãe, com o conhecimento e o consentimento desta. Isto passava-se sobretudo de dia.

Em seguida, neste mês de Janeiro, o cura deu-me como esposa a Pedro Lizier, meu defunto marido, após o que este padre, com o conhecimento e o consentimento do meu marido, me conheceu carnalmente muitas vezes, e durante os quatro anos em que o meu marido viveu. Quando o meu marido me perguntava se esse padre tinha tido comércio comigo, eu respondia-lhe que sim e o meu marido dizia-me que me defendesse dos outros homens, salvo desse padre. Todavia, este padre não me conheceu nunca quando o meu marido estava em casa, mas quando estava ausente...<sup>20</sup>

Ainda que o interesse deste fragmento se relate à concepción de pecado, que o bispo Jacques Fournier conferia xunto aos acusados de herexia cátara e de uso de maleficios, convén destacar algúns aspectos: a idade de iniciación sexual de Grazida (catorce ou quince anos); o horario dos encontros; o traballo da nai na ceifa e a súa ausencia na casa; o coñecemento e o consentimento da nai no “comercio” amoroso co padre; o casamento e a “liberalidade” do esposo Lizier en relación ao padre pero non en relación “aos outros homens” e a viuvez de Grazida.

Da declaración de Beatriz, a nobre, Georges Duby resume:

Tendo enviado pela segunda vez, Beatriz, cinco anos antes do interrogatório tinha deitado os olhos para Bartolomeu, padre da paróquia onde agora residia e que ensinava as suas filhas mais novas. Ela teve prazer com ele, sempre durante o dia, quando estava só em casa, desde o mês de Junho até ao Pentecostes.<sup>21</sup>

Os matices que faltan aos estudos sobre a historia cotiá (e sexual) da muller no Medievo francés, omitidos probablemente por falta dunha documentación abundante, aparecen nestes testemuños que proveñen dun proceso eclesiástico sobre os desvíos de mulleres: unha, viúva sen fillos; outra, viúva e nai de fillas novas.

Restrinxíndonos á declaración da campesiña Grazida, percíbese claramente a submisión sexual e social, por un lado, pero tamén un relativo desexo, por outro, unha vez que Grazida mantén o contacto co padre porque agradaba a ambos (“Mas porque isso me dava prazer, assim como ao cura, quando nós nos conheciamos carnalmente, eu não pensava, por isso, pecar com ele”<sup>22</sup>).

Este aspecto do comportamento sexual das mulleres campesiñas, cinguido con dificultade pola Igrexa<sup>23</sup> e pola pregaria das ordes mendicantes<sup>24</sup>, revela as fendas a partir das cales se pode entrever certa actividade erótica das nais e das casadas, a

<sup>20</sup> G. Duby, “Depoimentos, testemunhos, confissões”, [s. trad.], in Klapisch-Zuber, *História*, op. cit., pp. 594-595.

<sup>21</sup> Ibid., p. 598.

<sup>22</sup> Ibid., p. 595.

<sup>23</sup> Ao se dirixir ás “mulleres do traballo”, que vivian nas “aldeas e terras chaás”, Christine de Pisan lamenta que “ameude nom podees ouuir ho que a Ssaneta egreja vos ensina pera vossa saluaçom se nom he ao domingo per vossos abades ou priores que teê cura de vossas almas”. C. de Pisan, “Das mulleres do traballo”, in *O espelho de Cristina*, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1987, Parte 3, f. XLVII.

<sup>24</sup> C. Casagrande, “A muller sob custódia”, in Klapisch-Zuber, *História*, op. cit., p. 100.

partir do momento en que a súa actitude non redundase en perigo (alienación de bens, creación de bastardos) para os homes que as custodiasen.

Aínda que apenas nos romances corteses se revele a posibilidade de as damas nobres disporen de liberdade para dar atención a outro home, cando o marido descoidase os seus deberes ou estivese fóra por moito tempo<sup>25</sup>, a declaración da campesiña Grazida, gardadas as necesarias reservas relativas ao tempo, á situación e á rexión, poderían remitir á probabilidade dun modo de vida cotiá e sexual menos custodiada no campo, nas aldeas ou nas vilas.

Se termos en consideración ainda –agora no espazo peninsular ibérico– o posible ambiente histórico da Reconquista, entre os séculos XI e XIII, cando se ausentan os maridos para a guerra e permanecen as mulleres co control da casa e da familia, a posibilidade de relacións extraconxugais, ou mesmo libres, sen o aparato censor da Igrexa, parece existir.

As declaracions constatan que as nais, fose por coacción ou por vontade propia, non se restrinxían ao papel monocorde de gardadoras da castidade das fillas e ás actividades domésticas. Tanto a nai de Grazida como Beatriz desvelan, ainda que minimamente, a complicidade contraria aos preceptos comúns de moral (mesmo porque é ao cura a quen a filla se entrega sexualmente) e o exercicio erótico. Aínda que non poidamos estender ese matiz comportamental a moitas áreas europeas (carentes dese tipo de documento), tampouco podemos desconsiderar ese trazo como unha das posibles marcas da actitude feminina no campo e na cidade.

As cantigas satíricas galego-portuguesas, por exemplo, ambigüamente situadas entre a historia e a ficción, a circunstancia e a brincadeira –de aí a súa importancia como discurso para introducirmos a caracterización da *madre* peninsular–, representan a imaxe materna de maneira que ilustre o matiz diversificado do comportamento feminino que atopamos xa nas declaracions de Grazida e de Beatriz.

Nas cantigas satíricas, a preocupación pola educación da filla e polos mesteres necesarios á súa formación é exposta, ainda que pola negativa, en “Quen a sa filha quiser dar”, de Pero da Ponte. Aínda que o pronomé “quen” implique tanto ao pai como á nai, é probable que sexan as *madres* as destinatarias do trobador, unha vez que é Maria Domingas quen ensina “sa filha” a seducir (“ambrar”<sup>26</sup>) e non a seguir o que normalmente as fillas deberian facer:

E quem d'haver houver sabor<sup>27</sup>,  
nom ponha sa filh'a tecer,  
nem a cordas nem a coser,  
mentr'esta mestra aqui for,

<sup>25</sup> S. Vecchio, *Esposa*, op. cit., p. 153.

<sup>26</sup> Andar de modo provocante e, por extensión, forniciar. S. Panunzio, *Pero da Ponte: poesías*, Vigo: Galaxia, 1992, c. XXVI, p. 195.

<sup>27</sup> Graça Videira Lopes, probablemente debido a problemas de errata e de revisión, deixa a palabra “sabor” no inicio do segundo verso da terceira estrofa, alterando a estrutura métrica e rítmica, o que corrimos. *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*, Lisboa: Estampa, 2002, p. 384. Cf. S. Panunzio, *Pero da Ponte*, op. cit., loc. cit.

que lhi mostrará tal mester  
por que seja rica molher,  
ergo se lhi minguar lavor<sup>28</sup>.

Os traballos femininos son referidos tamén por Fernan Garcia Esgaravunha, cuxa cantiga fai parte da “polémica da ama”, desencadeada por Johan Soarez Coelho ao dedicar talvez a Maria Migucis<sup>29</sup> ou a Urraca Guterres Mocha unha cantiga en que se xoga co sobrenome (Mocha), o seu sinónimo (“Amma”, nome vulgar de “strix nocturna”) e parónimo (“ama” de meniños)<sup>30</sup>. Supondo que Johan Soarez Coelho dedicase unha cantiga de amor a unha non nobre, Esgaravunha satiriza a “ama-senhor”, atribuíndolle a excelencia dos seus “aristocráticos” mesteres. Como se trata dun retrato vivamente doméstico da muller casada, cremos que paga a pena a transcripción integral da cantiga:

Esta ama, cuj' é Joam Coelho,  
per bôas manhas que soub'aprender,  
cada u for, achará bom conselho:  
ca sahe hem fiar e hem tecer  
e talha mui bem bragas e camisa;  
e nunca vistes molher de sa guisa  
que mais limpia vida sábia fazer;

Ant' é hoje das molheres preçadas  
que nós sabemos em nosso logar,  
ca lava bem e faz bôas queijadas  
e sabe bem moer e amassar  
e sabe muito de bôa leiteira.  
Esto nom digu'eu por bem que lhi queira,  
mais por que est assi, a meu cuidar.

E seu marido, de crastar verrões,  
non lh'acham par, de Burgos a Curriom,  
nem [a] ela de capar galiões  
fremosament', assi Deus mi pardom.  
Tod' esto faz; e cata bem argueiro  
e escanta bem per olh'e per calheiro  
e sabe muito bôa escantaçom.

<sup>28</sup> Ibid., loc. cit. Eugenio López-Aydiillo presenta esta cantiga a propósito da educación das doncelas, en “Los cancioneros gallego-portugueses como fuentes históricas”, in *Revue Hispanique*, Vaduz, vol. LVII, 1923, pp. 315-619.

<sup>29</sup> V. Beltrán, “Tipos y temas trovadorescos, XV. Johan Soarez Coelho y el ama de don Denis”, in *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool, vol. LXXV, nº 1, jan. 1998, pp. 13-43, p. 31 et seq.

<sup>30</sup> Á. Correia, “O outro nome da ama: uma polémica suscitada pelo trovador Joam Soares Coelho”, in *Colóquio: Letras*, Lisboa, nº 142, out.-dez. 1996, pp. 51-64. Cf. o artigo de Y. Frateschi Vieira, “Carolina Michaëlis e a lírica galego-portuguesa”, no que se observan as obxecións á tese de Ângela Correia e de Vicente Beltrán. *Lingua e Literaturas: Revista da Faculdade de Letras*, Porto, vol. XVIII, 2001, pp. 73-78, p. 76.

Nom acharedes em tod'a Castela,  
graças a Deus, de que mi agora praz,  
melhor ventrullo nem melhor morcela  
do que a ama com sa mão faz;  
e al faz bem, como diz seu marido:  
faz bon souriç'c lava bem transrido  
e ditta bem galinha choça assaz<sup>31</sup>.

Certamente, os afaceres desa “ama” deben ser o que se idealiza nas mulleres burguesas<sup>32</sup> ou aldeás, tornándoas “mulheres preçadas”. Coser, fiar, cociñar, lavar, coidar dos fillos e esconxurar meigallos compoñen o rol das calidades da casada, para regalo de aldeáns, viláns e burgueses menos ricos.

Algunxs datos sobre o dia a dia feminino détéctanse tamén na lectura das leis<sup>33</sup>, en que se perciben os lugares de movemento de importancia para a muller: a casa, o muíño, o forno e as fontes<sup>34</sup>. Os servizos das mulleres comprenden tamén coidar dos enfermos e lavar roupa<sup>35</sup>.

Alén da educación das fillas e dos afaceres da casa, as cantigas satíricas aluden a outros aspectos do comportamento da *madre*. Tratándose dun discurso maledicente, sobre os desvíos sociais e morais, tales cantigas denuncian tamén o desexo fóra da norma, que a *madre* podería experimentar. O desexo dunha viúva por un home novo e robusto é tratado na cantiga de Afonso Soarez Sança: “Por en

<sup>31</sup> G. Videira Lopes, *Escárnio*, op. cit., pp. 141-142. Cf. M. Rodrigues Lapa (ed.), *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, 3<sup>a</sup> ed. ilustr., Lisboa: João Sá da Costa, 1995, pp. 98-99.

<sup>32</sup> O termo “burgez”, “burgel” ou “burguez” significa “o que mora no burgo, poboación ou vila”. Aparece xa en 1096, no foral de Constantim de Panóias, dado polo conde D. Henrique e a súa muller, a infanta Dª Teresa. J. de Santa Rosa de Viterbo (Frei), *Elucidário das palavras, termos e frases que em Portugal antigamente se usavam e que regularmente se ignoram*, ed. crít. de Mário Fiúza, Porto: Civilização, 1962, 2 t., t. 1, p. 49. Segundo a entrada “Burguesia”, de Joel Serrão, as actividades dos burgueses medievais comprendían o comercio e o artesano. Cf. J. Serrão (dir.), *Dicionário de história de Portugal*, Porto: Figueirinhas, 1981, vol. I, p. 395.

<sup>33</sup> María Asenjo González observa que ocasionalmente o foro de Soria, por exemplo, “abunda en detallar costumbres y formas, que se conservan desde tiempos remotos, arraigadas en el vivir cotidiano”. “La mujer y su medio social en el *Fuero de Soria*”, en *Las mujeres medievales y su ámbito jurídico: Actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid: Seminario de Estudios de la Mujer, 1983, pp. 45-57, p. 46. Cf. tamén C. Segura Graña, “Situación jurídica y realidad social de casadas y viudas en el medioevo hispano (Andalucía)”, in E. Fonquerme, *La condición*, op. cit., pp. 121-133, p. 122: “Las ordenanzas responden a las necesidades concretas de una sociedad, por ello son un fiel reflejo de la vida cotidiana”.

<sup>34</sup> Mº T. Campos Rodrigues (ed.), *Livro das leis e posturas*, Lisboa: Universidade de Lisboa, 1971, pp. 37-38. Comprare e vender no mercado, asistir aos oficios relixiosos e dirixirse ás fontes en busca de auga, ademais de botar o lixo á rúa, agruparse despois da misa para maledicencias e obstruir as rúas para murmuracións son evidencias que María Dolores Cabañas observou no seu artigo “La imagen de la mujer en la Baja Edad Media castellana a través de las ordenanzas municipales de Cuenca”, in C. Segura Graña (ed.), *Las mujeres en las ciudades medievales: Actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid: Seminario de Estudios de la Mujer, 1984, pp. 103-108, p. 105. Cf. tamén a entrada “Cotidiano”, de F. Piponnier en J. Le Goff / J-C. Schmitt (coord.), *Dicionário temático do Ocidente medieval*, Bauru: Universidade do Sagrado Coração, 2002, 2 vols., vol. I, pp. 283-299, p. 285.

<sup>35</sup> *Ordenações afonsinas*, ed. facsimile da ed. da Real Imprensa da Universidade de Coimbra, de 1792, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, vol. V, Livro V, Título CXXI, Item 4, p. 412. Sobre os traballos femininos, cf. M. Borrero Fernández, “El trabajo de la mujer en el mundo rural sevillano durante la Baja Edad Media”, in *Las mujeres*, op. cit., pp. 198-199.

Tareija Lópiz nom quer Pero Marinho:/ pero x'el é mancebo, quer-x'ela mais meninho<sup>36</sup>. Tamén o incesto é insinuado por Estevan da Guarda, na cantiga “Em tal perfia qual eu nunca vi”, na que Don Foan di que “Sempr' esto [“perfiar”] houvemos d' uso,/ eu e mia madre, em nosso solaz:/ de perfiarmos en'o que nos praz”<sup>37</sup>.

Estes aspectos da etoloxía da *madre* permitenno albirscar as posibilidades de retrato que poden elucidar a personaxe que estudamos. Non soamente o “modelo de Sara” nin apenas o “exemplo de Maria Domingas” ilustran o lonxincuo e escuro – por falta de documentación–, traxecto das mulleres medievais. Menos previsible do que pensamos, máis complexa do que imaxinamos, a situación da muller, en particular da *madre*, presenta posturas que dan á súa representación nas cantigas de amigo unha dimensión máis texturizada que a de estereotipos facilmente clasificables.

Se o interese pola historia das mulleres, no Medievo occidental, vén aumentando considerablemente o número de estudos a ela dedicados, o foco de atención sobre a figura materna –no caso das cantigas de amigo peninsulares, como vimos, campesiña (e talvez esposa de home sen terra<sup>38</sup>), burguesa e/ou nobre– non consegue gañar contornos más seguros, vista a escaseza de documentación sobre as mulleres desas ordes sociais<sup>39</sup>. Mesmo nos varios estudos publicados sobre a muller castelá, non se aclaran todos os aspectos relativos ao dia a dia das relacións entre nai e filla. Isto agrávase se considerarmos o que afirma José Mattoso sobre a historiografía dedicada ás mulleres en Portugal:

Começar por dizer que os estudos históricos sobre a mulher e a familia estão ainda na infância, é ainda um mero lugar comum – sinal de que os progressos nesta matéria têm sido poucos, se não a nível mundial, pelo menos no nosso país. Digo ‘ainda’ porque a afirmação mantém-se, apesar de o que se escreve sobre ela se ter multiplicado a uma velocidade vertiginosa durante os últimos dez anos<sup>40</sup>.

<sup>36</sup> G. Videira Lopes, *Escrínio*, op. cit., p. 117. Cf. M. Rodrigues Lapa, *Escrínho*, op. cit., pp. 61-62. Graça Videira Lopes fala sobre cantigas que revelan diversos aspectos da sátira contra as mulleres. “Cantigas dirigidas a mulheres várias”, in *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Lisboa: Estampa, 1994, pp. 233-238.

<sup>37</sup> G. Videira Lopes, *Escrínio*, op. cit., p. 514. Cf. M. Rodrigues Lapa, *Escrínho*, op. cit., pp. 91-92. Esther Corral Diaz comenta que, ainda que Lapa e Mário Martins interpreten a “perfia” (“temosia, obstinação”. Nunes, *Amigo*, op. cit., vol. III, pp. 659-660) entre nai e fillo como xogo erótico, W. Pagani, editor das cantigas de Estevan da Guarda, opta por unha lectura mais denotativa. E. Corral Diaz, *As mulleres nas cantigas medievais*, 2<sup>a</sup> ed., A Coruña: Castro, 1999, p. 200, nota 70.

<sup>38</sup> P. L'Hermite-Leclercq, “A ordem feudal (séculos XI-XIII)”, in Klapisch-Zuber, *História*, op. cit., pp. 273-329. Distingue a autora: “A mulher do camponés sem terra –se ele se puder casar– não tem grande semelhança com a de um dos ricos camponezes, a quem se chamariá mais tarde caciques, que dirige criadas e criados”, p. 305.

<sup>39</sup> “Ignora-se quase tudo sobre os laços afectivos que se estabelecem no conjunto da familia, porquanto o vilão e a vilã nunca aparecem em pessoa. Na literatura, são desfigurados: condimento de selvageria quase animal no mundo dos bens nascidos, constituem uma sub-humanidade tão anónima como a serva na história de Inés de Saleby. Desta época não sabemos praticamente nada do que poderiam ser, na vida da aldeia e nas estruturas comunitárias, as tarefas colectivas, as festas, o lugar das mulheres”. L'Hermite-Leclercq, ibid., p. 307.

<sup>40</sup> J. Mattoso, “A mulher e a familia”, in *Actas do Colóquio a Mulher na Sociedade Portuguesa: visão histórica e perspectivas actuais*, Coimbra: Instituto de História Económica e Social, 1986, vol. I, p. 35.

Algúns anos despois desta constatación, ainda pouco se sabe sobre determinados grupos sociais da Idade Media, preminentemente o feminino<sup>41</sup>. A *madre* galego-portuguesa é un deles. José Mattoso, ao suscitar cuestiós sobre a sociabilidade feminina en oposición á masculina, apunta a posibilidade de as cantigas de amigo revelaren aspectos desa vida social:

E as mulheres? Contentam-se em juntar-se à beira da fonte, no moinho, no forno do pão, ou à porta de casa, entretidas no interminável linguaçajar que, por sua vez, Le Roy Ladurie teve a sorte de surpreender ao estudar o inquérito inquisitorial de Montaillou? Até que ponto os conventos femininos são o paralelo dos bandos de cavaleiros? De que maneira os homens tolcraram, favorecsem ou ignoraram estes agrupamentos? Os diálogos entre mães e filhas ou amigas com suas amigas nas cantigas trovadorescas não são a transpoisición literaria dc algumas destas conversas? Qual a relación destes agrupamentos com o quadro familiar? Que pensa disto a mãe, o marido, o noivo?<sup>42</sup>.

O que pretendemos discutir pasará inevitablemente por esas cuestiós e, certamente, por outra: que cultura, que tradición, que contexto conferiría importancia á *madre* para que esta, en vinte e sete cantigas, protagonizase o discurso poético? Se na canción de muller europea ela aparece mais con interese menor<sup>43</sup>, que levaría os trobadores galego-portugueses a darlle unha voz que manifesta –ao contrario do carácter satírico que Neidhart von Reumental dá ás cantigas en que aparece a nai, “velliña” caprichosa e fogosa<sup>44</sup>– non apenas o seu perfil de esposa gardadora da honra da filla, mais tamén de namorada que cre ser imposible o vizo feminino sen o amor dun amigo?

Como vimos expoño, as posibles respuestas foron buscadas sexa por medio de crónicas (*Crónica de cinco reis de Portugal*<sup>45</sup>), de ordenacions<sup>46</sup> (*Las siete partidas*, de Afonso X, *Livro das leis e posturas*<sup>47</sup>, *Ordenações del-rei Dom Duarte*<sup>48</sup> e *Ordenações afonsinas*<sup>49</sup>) e de tratados (*Cartas de San Xerome*<sup>50</sup>, *De Reginime*

<sup>41</sup> En 1997, Ana Rodrigues de Oliveira chega á mesma conclusión que Mattoso, ao terminar o seu traballo, publicado posteriormente, *As representações da mulher na cronística medieval portuguesa (sécs. XII a XIV)*, Patrimonio: Cascais, 2000, p. 12.

<sup>42</sup> J. Mattoso, “Mulher”, op. cit., p. 43.

<sup>43</sup> Cf. P. S. Wirth, *Mother*, op. cit., p. 71.

<sup>44</sup> “Una vecchietta ora s'avanza,/ con le sue mille rughe, alla danza;/ 'Figliola, badami la casa, addio!// Oggi mi sento piena di brio'", in *La lirica del Minnesang. Testi, profili e versioni de Francesco Politì*, Bari: Gius. Laterza & Figli, 1948, p. 201 et seq.

<sup>45</sup> *Crónica de cinco reis de Portugal*. Ed. diplom. e pról. de A. de Magalhães Basto sobre inédito quattrocentista reproduzido do cód. 886 da Biblioteca Pública Municipal do Porto; seguido de capítulos inéditos da versión portuguesa da *Crónica geral de Espanha* e outros textos, Porto: Civilização, [s.d.].

<sup>46</sup> Nótese que algunas expresiós das cantigas líricas foron inspiradas na xurisprudencia. Cf. X. Filgueira Valverde, “A servidume de amor e a expresión feudal nos cancioneiros”, in *Estudos portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa: Difel, 1991, pp. 185-207.

<sup>47</sup> *Livro das leis e posturas*, op. cit.

<sup>48</sup> M. de Albuquerque / Eduardo Borges Nunes (eds.), *Ordenações del-rei Dom Duarte*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.

<sup>49</sup> *Ordenações afonsinas*, op. cit.

*Principum*, de Exidio Romano<sup>51</sup>, *Il Reggimento e costumi di donna*, de Francesco da Barberino<sup>52</sup>, e *Espelho de Cristina*, de Christine de Pisan<sup>53</sup>) que preceptuaron o comportamento feminino, sexa por medio dos estudos críticos sobre eses discursos, como os de Heath Dillard<sup>54</sup>, Paulo Meréa<sup>55</sup> ou Carla Casagrande<sup>56</sup>.

Obsérvase facilmente, polas datas notificadas, que un problema central difficilmente será contornado. Como situar a *madre* das cantigas de amigo no ambiente histórico medieval peninsular disponse de escasísima documentación? A que orde social pertencería esa personaxe? Como avaliar o seu comportamento e a relación que se establece entre este e os valores morais que eran pregoados pola Igrexa e pola Xustiza do rei?

Algunhas respuestas son ensaiadas en estudos panorámicos que raramente abordan a historia peninsular, como a *História das mulheres: a Idade Média*, dirixida por Christiane Klapisch-Zuber, ou *La mujer en la Edad Media*, de Margaret Wade Labarge<sup>57</sup>. Poucos son os estudos específicos, como *La mujer en la Reconquista*, de Heath Dillard, que tratan da situación familiar e doméstica que nos interesa más de preto.

No que concirne á orde social, por exemplo, tomouse por convención que as mulleres das cantigas de amigo son campesiñas ou vilás, como atesta unha cantiga de Bernal de Bonaval: “Ai, fremosinha, se ben ajades,/ longi de vila, quen asperades?”<sup>58</sup>. Pola contra, a cantiga de Pedr’ Amigo de Sevilha, “— Dizede, madre, por que me metestes” (que trata da queixa da filla contra a “prison” onde a nai a encerrou), indica que a *amiga* tamén pode ser de liñaxe: “e sodes vós, filha, de tal linhage/ que devia vosso servo seer”<sup>59</sup>. O termo “dona”<sup>60</sup>, típico da nobreza, aparece en cantigas de Gonçal’ Eanes do Vinhal (“ai, dona’, lo meu amigo”<sup>61</sup>), de Pai Soarez de Taveirós (“Donas, veeredes a prol que lhi ten”<sup>62</sup>), de Johan Garcia de Guilhade (“Vistes, mhas donas: quando noutro dia”<sup>63</sup>) ou de Johan Zorro (“cantando ia la dona

<sup>50</sup> Jérôme (Saint), *Lettres*. Texte établi et trad. par Jérôme Labourt, Paris: Les Belles Lettres, 1949, 8 vols., Lettre CCVII, “A Laeta, sur l’éducation de sa fille”, pp. 144-158 (vol. V, 1955); Lettre CCXXVIII, “A Pacatula”, pp. 148-154 (vol. VII, 1961).

<sup>51</sup> E. Romano, *Regimiento de los principes*, trad. de Juan García de Castrojeriz, Sevilla: Meinardo Ungut/Estanislao Polomo, 1494.

<sup>52</sup> G. B. Festa, *Un galateo femminile italiano del Trecento (Il reggimento e costumi di donna de Francesco da Barberino)*, Bari: Gius. Laterza & Figli, 1910.

<sup>53</sup> C. de Pisan, *Espelho*, op. cit.

<sup>54</sup> H. Dillard, *La mujer en la Reconquista*, Madrid: Nerea, 1993.

<sup>55</sup> M. P. Meréa, *Resumo das lições de história do direito português*, Coimbra: Coimbra Ed., 1925.

<sup>56</sup> C. Casagrande, op. cit., pp. 99-141.

<sup>57</sup> M. W. Labarge, *La mujer en la Edad Media*, 3<sup>a</sup> ed., Madrid: Nerea, 1996.

<sup>58</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 363. Cf. M<sup>a</sup> L. Indini (ed.), *Bernal de Bonaval: poesie*, Bari: Adriatica, 1978, p. 156.

<sup>59</sup> Ibid., p. 453.

<sup>60</sup> C. Michaelis, *Ajuda*, op. cit., vol. I, p. 31.

<sup>61</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 191.

<sup>62</sup> Ibid., p. 124. Cf. G. Vallin (ed.), *Las cantigas de Pay Soarez de Taveirós*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1996, c. XIV, p. 253.

<sup>63</sup> Ibid., p. 235. Cf. O. Nobiling (ed.), *As cantigas de D. Joan de Guilhade*, Erlangen: K.B. Hof, 1907, c. 21, p. 41.

d'algo”<sup>64</sup>); o termo “donzela” tamén é utilizado, como na cantiga “Estas donzelas que aqui demandan”, de Johan Garcia de Guilhade<sup>65</sup>, no verso “el mh-as deu, ai donzelas”, de Pero Gonçalvez de Portocarreiro<sup>66</sup>, ou no verso “a donzela por que sempre trobou”, de Afonso Sanchez<sup>67</sup>. Ademais diso, outro índice de nobreza parece ser o uso de xoias pola doncela, na cantiga de Pero Meogo: “Des que los (cabelos) lavei,/ d'ouro los liei”<sup>68</sup>.

Diante destes exemplos e do laconismo das outras centenas de cantigas en canto á orde social, é temerario optar por esta ou aquela. Mesmo tendo en consideración a posible orixe popular das cantigas de amigo, débese lembrar que estas son produtos cortesáns e que facilmente se substituiría a moza da aldea por unha “filha d’algo”<sup>69</sup>.

Tamén no que respecta á convención sobre a orde social da nai e da filla galego-portuguesas e do lugar onde viven, o campo parece ser o escenario común nas cantigas de amigo, na medida en que paisaxes de río e de fonte indican tal espazo, más do que o da “vila” de Bonaval. Mais ao contrario do aspecto simplemente bucólico co que parece estar relacionado, o campo presenta complexidade socioeconómica. Nesa área rural conviven campesiños que difiren en diversos puntos.

Linda M. Paterson realza a falta de homoxeneidade social entre os campesiños occitanos, a medida que se diferencian pola riqueza (dispor ou non de rabaños), habilidades (artesáns, ferreiros, zapateiros e barbeiros), a extensión das terras cultivadas, relativa dependencia do señor e funcións (cazadores profesionais, axentes señoriais e administradores)<sup>70</sup>. Se non as mesmas diferenzas, nos campos

<sup>64</sup> Ibid., p. 391. Cf. C. Cunha, “Joan Zorro”, in *Os cancioneiros dos trovadores do mar*, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1999, c. VIII, p. 247. No “Glossário” da súa edición, Cunha explica que *dona d’algo* significa ‘senhora de bens, fidalga’. Posteriormente, pasou a significar ‘moça solteira’, ‘donzela’, pois nas cantigas paralelisticas empregábase como sinónimo de *dona-virgo* p. 266. Neste sentido, a ambigüidade permanece, non sabendo con certeza se se trata de “virxe” aldeá, burguesa ou nobre. Cf. tamén E. Corral Diaz, *Mulleres*, op. cit., pp. 263-264 (sobre *filladalgo*, *filla d’algo*, *dona d’algo* e *a d’algo*) e pp. 314-319 (sobre *virgo*, *dona-virgo* e *virgen*).

<sup>65</sup> Ibid., p. 246. Cf. O. Nobiling, *Joan de Guilhade*, op. cit., c. 31, p. 49.

<sup>66</sup> Ibid., p. 321. Cf. J. J. Nunes, *Amigo*, op. cit., vol. II, c. CCLX, pp. 237-238.

<sup>67</sup> Ibid., p. 254. Cf. J. J. Nunes, *Amigo*, op. cit., vol. II, c. CXCIX, p. 180.

<sup>68</sup> Ibid., p. 422. Cf. L. A. de Azevedo Filho (ed.), *As cantigas de Pero Meogo*, 3<sup>a</sup> ed. rev., Santiago de Compostela: Laiovenzo, 1995, c. VI, p. 71. Sobre ese e outros ornamentos femininos falta saber se son de uso común, nobre ou vilán, como as “toucas da Estela”, o “sirgo” (fio ou cordón de seda, segundo J. J. Nunes, *Amigo*, op. cit., vol. III, p. 688) ou o “espelho” que aparece na cantiga “Par Deus, coitada vivo”, de Pero Gonçalvez de Portocarreiro (R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 321). Ana María Álvarez Pellitero informa, apoiada no *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias, que a *cinta* (mencionada na cantiga “— De que morredes, filha, a do corpo velido?”, de Don Denis: “quando vej’ esta cinta que por seu amor cingo”) chegou a ser unha das xoias da muller e acostumaba ser de ouro. “La configuración del doble sentido en la lírica tradicional”, in V. Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, pp. 145-155, p. 147.

<sup>69</sup> Cf. A. Resende de Oliveira, “A segunda geração de trovadores galego-portugueses: temas, formas e realidades”, in *O trovador galego-português e o seu mundo*, Lisboa: Notícias, 2001, pp. 97-110, p. 110.

<sup>70</sup> L. M. Paterson, *The world of the troubadours: Medieval Occitan society, c. 1100-c. 1300*, Cambridge: Cambridge University, 1995, pp. 120-150, p. 134.

peninsulares tamén se detectan diversas categorías de servos e traballadores rurais<sup>71</sup>. Ademais, a Reconquista contribuíu –en territorio portugués, polo menos– a mudanzas sociais durante os séculos XII e XIII, o que permitiu que servos pasasen a colonos ou a artesáns, e estes a pequenos propietarios<sup>72</sup>. Exposto isto, a que orde social e a que extracto profesional nos deberíamos referir para nos aproximar á *madre* e á súa filla? Que educación e que vivencia presuporíamos para focalizar estas personaxes?

As fontes, que pasaremos a rastrexar, pola súa parte, non presentan respuestas precisas. As crónicas, as ordenacións e os tratados morais –textos en que o papel da *madre* se revela con máis nitidez– son dirixidos a mulleres preferentemente aristócratas. Isto explícase, sobre todo no caso dos tratados, polo feito de soamente as cortes reais ou señoriais, leigas e eclesiásticas, intercésarense e poderen financiar a confección de textos que priman pola formación dos seus herdeiros, dependentes ou pretendentes. Neste sentido, as mulleres serán orientadas moralmente, tendo en conta a súa nobreza ou a súa relación directa ou indirecta, no caso das aldeás e vilás, coas nobres.

Ana Rodrigues Oliveira observou a escaseza de episodios femininos destacados, por exemplo, na *Crónica de cinco reis de Portugal*, os cales, non obstante, guíarona na elaboración de *As representações da mulher na cronística medieval portuguesa* (sécs. XII a XIV), disertación minuciosa, cuxas fontes varian entre anais, memorias, libros de liñaxes e crónicas, á parte de textos literarios. Neste estudo, raíñas, infantas, mancebas, bastardas e fidalgas tórnanse relativamente visibles. Diso depréndese a tendencia de os cronistas tomaren como nefastos os períodos en que as mulleres asumiron ou interferiron (por medio da sedución e da paixón dos reis) no poder<sup>73</sup>. Leonor Teles, raíña de D. Fernando, é un flagrante exemplo, á parte de Mencía López de Haro, raíña de D. Sancho II. No sentido contrario do comportamento desas mulleres, entre tanto, Dª Mafalda de Moliana, raíña de D. Afonso Henriques, Dª Dulce, de D. Sancho I, Dª Urraca Afonso de Castela, de D. Afonso II, ou Dª Isabel de Aragón, a raíña-santa de Don Denis, deixaron nas crónicas a marca positiva das funcións femininas tipicamente medievais: casar, ter fillos que garantan o trono e a liñaxe, coidar devotamente dos pobres e desvalidos e morrer honestamente.

Sobre as vilás case ningún detalle cotián é rexistrado, áinda que se mencionen algunhas mulleres (xeralmente das cidades) e as súas actividades no conxunto das crónicas estudiadas por Ana Oliveira: “agraciadas por milagres da Rainha Santa, Catarina Lourenço e Constança Anes, freiras doentes, Maria Martins, mujer cega de Coimbra, uma freira do Mosteiro de Odivelas e Urraca Vasques, *muller da*

<sup>71</sup> A. H. de Oliveira Marques, *História de Portugal*, 12ª ed., Lisboa: Palas, 1985, vol. I (*Das origens ao Renascimento*), pp. 99-100.

<sup>72</sup> Ibid., p. 139. Oliveira Marques explica tamén que “artesáns” significa “barbeiros, ferreiros, alfaiates, sapateiros, pedreiros, carpinteiros, oleiros, padeiros, almocreves, carniceiros, pescadores e outros semelhantes”, p. 169.

<sup>73</sup> A. Resende de Oliveira, *Representações*, op. cit., p. 133.

*Rainha*, uma regateira dos mercados de Coimbra e Helena, uma alcoveta actuante nas cidades da Beira<sup>74</sup>. Predominan, como era de esperar, as mulleres de elite ligadas á familia aristocrata europea, o que non ocasiona, de todos os modos, rexistros dos seus afaceres, hábitos e convivencia, senón de maneira esparexida e xenérica<sup>75</sup>.

Cabe resaltar que os cronistas, atentos aos feitos dos homes valorosos, reducen ao máximo a presenza das mulleres nas crónicas, relegándoas en frecuentes ocasións ás mencións estritamente necesarias e directamente ligadas ao casamento, á prole lexítima e á liñaxe dos reis. Por esa razón, “quase não referem o leito como lugar de efectiva e exposta maternidade, considerando mais digna da memória feminina não o nascimento mas a fecundación, devido ao facto de ser esta que mais punha em causa o contributo masculino”<sup>76</sup>.

As ordenacións<sup>77</sup> conseguem dar maior visibilidade ás mulleres e, particularmente, ás nais que dispoñan de bens. Aínda que incompleto, o *Livro de leis e posturas* é a primeira recolla de leis portuguesas, de finais do século XIV. Nel constan disposicións legais dos reinados de D. Afonso II, D. Afonso III, D. Denis e de D. Afonso IV, período no que se desenvolveu o trovadorismo galego-portugués. Anteriores son *Las siete partidas*, de Afonso X<sup>78</sup>; posteriores son as *Ordenações del-rei Dom Duarte* e as *Ordenações afonsinas*, do século XV<sup>79</sup>. Nestas leis, en xeral, apenas as mulleres “honradas” terán beneficios xurídicos, quedando as outras esquecidas<sup>80</sup>. Raramente as ordenacións se preocupan da vida xurídica dos campesiños, aldeáns e viláns pobres. As mencións a esa orde (“esto se entende tambem nos filhos dalgo come nos vilãos”<sup>81</sup>), entre tanto, son feitas desde un punto de vista ético: crímenes contra a moral e os bos costumes.

A participación da muller na vida xurídica é restrinxida: non poderá nin deberá ser “enqueredor de derecho”<sup>82</sup>, pero poderá nomear procuradores<sup>83</sup> e ser chamada

<sup>74</sup> Ibid., pp. 42-43. Cf. o capítulo “Nas margens do mundo cortesão”, p. 307 et seq.

<sup>75</sup> Cf. o capítulo “Espaços e momentos”. Ibid., p. 89 et seq.

<sup>76</sup> Ibid., p. 144.

<sup>77</sup> Cf. estudo de E. López-Aydiño sobre as referencias ao díreito penal (citación de foros e de punicións) e á administración da xustiza (acción dos meiriños) nas cantigas galego-portuguesas. *Cancioneros*, op. cit., pp. 544-552.

<sup>78</sup> Cf. as observacións de Petra Wirth a propósito da imaxe das mulleres nas leis castelás medievais, nomeadamente *Fuero juzgo*, *Fuero real*, ademais das *Partidas*. *Mother*, op. cit., pp. 55-85. Cf. esp. p. 67 et seq.

<sup>79</sup> A pesar de que pareza avanzado ese século para o estudo que pretende enfocar sobre todo os séculos XII e XIII, débese lembrar que as leis que fan parte das recollas dos reinos de Don Duarte e de Don Afonso V remóntanse a reinos como o de Don Afonso Henriques, como a lei promulgada xunto co seu fillo Don Sancho, “Carta de Foro aos Mouros foros da Cidade de Lixboa , e das Villas d’Almadaa , e de Palmella , e de Alcacer”, en marzo de 1208, en Coimbra. *Ordenações afonsinas*, op. cit., vol. II, Livro II, Título LXXXVIII, pp. 529-530.

<sup>80</sup> Cristina Segura Graíño afirma que “las leyes no se dictan para todas, sino únicamente para las mujeres que tienen honra. No debe olvidarse que existe un grupo muy numeroso de mujeres no honradas, las prostitutas, mancebas, etc. que no gozan de los beneficios y protección que la ley proporciona. No existen para la ley”. “Situación”, op. cit., p. 122.

<sup>81</sup> Este refrán aparece no *Livro das leis e posturas*, así como nas outras ordenacións portuguesas, con pouca frecuencia. Op. cit., p. 200.

<sup>82</sup> *Ordenações del-rei Dom Duarte*, op. cit., Capitulo bij [VII], p. 126.

como testemuña de testamento, segundo derecho consuetudinario: “costume foi e he d'antigamente em estes Regnos geeralmente usado, julgado, e appellado, e confirmado em Juizo contraditorio, se o testamento he feito com cinco testemunhas, ainda que algumas dellas sejam molheres, tal testamento val, e he avudo por boom e valiofo, asfy como se tevesse fete testemunhas todos barooëns”<sup>84</sup>. No *Livro das leis e posturas*, no entanto, especificanxe más as situacions en que a muller poderá testemuñar, revelando as limitacions da súa actuación e demostrando o seu campo de vivencia cotiá:

(...) en tecimentos. e en fiamentos. e en catamentos de molheres e em nacenxa de menjinhos dessum com outros homeens ¶ Outrossy se algùn quer fazer filho doutro por fama da terra podem ser testemunhas as molheres dessum com os homens desta fama tal E os logares en que podem ser testemunhas. som estes. en Muynho. e en forno. e en lauandaria. e en banho E nom podem ser. testemunhas. en preyo de crime. saluo ssc o feito criminjal for feito en algùn dos logares em que / elas podem ser testemunhas Ca sse en algùn destes logares de ssusodietos en que as molheres deuen ser testemunhas for feito algùn feito en que ssea crime quer outro qualquier podem hi ser. testemunhas. ssalvo se as partes as podem deytar per algùa Razom de dereyto. assy como se som sas Jnmigas per palavras ou per feito. ou se ssom parentas certas de seu contentor ou quinhõeyras na demanda ou por maldade. delas. ou outras cousas per que as podem deytar de dereyto. bem como deytariam os homeens que nom fossem testemunhas contra ele. Ca essas meesmas contradictas há o homem contra a molher en aquelas cousas que deuem ser proua contra ele.<sup>85</sup>

Outras leis manifestan, entre tanto, a custodia estatal sobre a muller. No caso da viúva que desbarate os seus bens, o rei poderá secuestrarlos, para evitar a miseria desta e dos seus herdeiros:

(...) e querendo contrariar as mingas das ditas molheres, e proveer aos seus succellos, mandamos, e establecemos, que se daqui em diante provado for aas ditas molheres, que maliciozamente, ou sem razom desbarataõ ou enalhead feus beës, que logo as Justicas dos Lugares, hu as ditas molheres beës ouverem, os tomem todos, tenhaõ per nosso mandado, dando a ellas seu mantimento, segundo as pessas que forem, e os encargos que ouverem; e devem-no fazer faber a nós, pera mandarmos proveer a estes beës, em guisa que aquelles, que os uverem de herdar, nom recebaõ dapno<sup>86</sup>.

O que parece estar en xogo, nesta actitude do rei, ademais do paternalismo evidente, é a competencia e a honestidade da muller. Ao delegar a curadoría á esposa do sandeu ou do pródigo (que é o mesmo caso da viúva que “desbarata feus beës como nom deve”), o monarca e a súa *Justica* pretenden salvagardar o patrimonio

<sup>83</sup> Ibid., Cotituçam Cxxbij [CXXVII], p. 113; *Livro de leis e posturas*, op. cit., p. 212.

<sup>84</sup> *Ordenações afonsinas*, op. cit., Livro IV, Titulo CIII, p. 373. As condicions para “barooëns ou molheres” testemuñaren son: seren libres e maiores de catorec anos (Livro IV, Titulo CIII, Itens 1 e 5, pp. 373-374 e p. 375).

<sup>85</sup> *Livro das leis e posturas*, op. cit., pp. 37-38. Nas *Ordenações del-rei Dom Duarte*, as mulleres poderán ser testemuñas nos “cassamentos, E de esposoiros E de enfiamentos E de conpadradigos E de bautismos E d'eresia”. Capitulo xbij (XVII), p. 134. Cf. tamén a p. 149.

<sup>86</sup> *Ordenações afonsinas*, op. cit., Livro IV, Titulo XV, Item 1, pp. 84-85. Lei da época de D. Afonso IV.

dunha familia, someténdo á muller que sexa “honesta, e de bō entendimento, e quiser a aminfraçom”<sup>87</sup>.

Deses libros normativos emerxe unha variada tipoloxía feminina: virxe, relixiosa, emparedada, casada, nai, viúva, barregá, manceba, titora, curadora, soldadeira, forzada, adultera, incestuosa ou alcatoiña. O valor das mulleres asentábase ou na súa castidade ou na súa honra de *mater familiæ*, na súa capacidade de administrar os bens dos seus maridos e fillos. Alén diso, nas marxes sociais, restáballe o papel de vítima dos homes (e a súa posible ascensión ao papel de casada, xa que no caso de estupro ou sedución, se a muller o quixese, o home era obrigado a casar) ou o de proscrita. Todas, no entanto, están sometidas á custodia do rei, do padre, do pai, do irmán ou do marido.

Dalgún modo, pódese falar dun protagonismo xurídico-social da nai, xa que son o matrimonio e a maternidade as funcións fundamentais da muller na sociedade medieval<sup>88</sup>. As leis tenden a dar a esta condición feminina todo o aparato necesario para preservar a súa dignidade e manter os seus bens, sobre todo en función dos fillos. Percibindo a importancia da *mater*, Don Afonso X definiu o matrimonio como “oficio de nai”, como xa tivemos oportunidade de comentar.

Manuel Paulo Meréa, en *Resumo das lições de história do direito português*, comenta as ordenacións medievais para axudar a comprender os meandros desas leis. No capítulo “A familia”, hai sínteses que vimos ilustrando e enumerando:

(...) no campo das relações patrimoniais a autoridade do marido revela-se nos poderes de administración, e sobretudo na regra por fórmula da qual a mulher casada não pode contratar, afiançar, nem estar em juízo, como autora ou como ré, sem consentimento do marido – salvo, dizem alguns forais, sendo mulher que “merque e compre”.

Os poderes do marido non eran ilimitados. Para alienar *bens de raiz* ou para litigar sobre eles necessitava da outorga da mujer.<sup>89</sup>

Ao analizar máis especificamente as mulleres galegas na Baixa Idade Media, por medio dos contratos de foros, María del Carmen Pallares Méndez observa certo protagonismo da muller no campo:

En el mundo campesino, las mujeres dominan el trabajo doméstico y participan en el trabajo de los campos. Por lo que se refiere al primer aspecto conviene no olvidar que la intensificación en el trabajo de la casa ha acompañado el incremento de la actividad en los campos de la Galicia de los siglos centrales de la Edad Media, que, apoyado en el crecimiento demográfico, significó, en primer lugar, el aumento del número de hijos en cada hogar. Pero no se limita al interior de la casa la participación de las mujeres en ese proceso. Los contratos de foro, que desde los primeros años del siglo XIII regulan en Galicia las relaciones entre señores y campesinos, dan a las mujeres una importancia que parece comparable a la de los hombres en la dirección de las explotaciones cedidas. En los foros cedidos a matrimonios, se prevé indistintamente la responsabilidad de cada cónyuge en las

<sup>87</sup> Ibid., Livro IV, Título LXXXVI, Item 2, p. 318. Trátase dunha lei imperial.

<sup>88</sup> Cf. J. M. Nieto Soria, “La mujer en el Libro de los fueros de Castilla: aproximaciones a la condición sociojurídica de la mujer en Castilla en los siglos XI al XIII”, in C. Segura Graiño, *Mujeres*, op. cit., pp. 75-86.

<sup>89</sup> Meréa, *Resumo*, op. cit., pp. 72-80, p. 75.

obligaciones estipuladas en el contrato, una vez desaparecido uno de los dos. Un protagonismo de la mujer en la dirección de la explotación campesina, que queda todavía más claro en aquellos contratos relativamente abundantes que son concedidos a mujeres solas, frecuentemente viudas. Parece, por tanto, que el valor económico de las mujeres en las explotaciones campesinas rebasa el espacio estrictamente doméstico.<sup>90</sup>

Ainda que Paulo Meréa e María del Carmen Pallares Méndez presenten conclusións relativamente optimistas, sábese que entre o idealismo das leis e a práctica xurídica hai unha extensa historia de sonegacións, subornos, desobediencias, coaccións e contradicións que as circunstancias dun modo xeral disfrazan ou enmascaran. O que predomina, de feito, é a noción de inferioridade feminina en todos os aspectos da vida social no Medievo peninsular.

Sometidas á honra masculina, sexa pola autoridade do pai, sexa pola do marido ou doutro home xudicialmente superior, as mulleres teñen o favor das leis só se a expectativa masculina sobre o seu comportamento é cumplida: virxindade das solteiras, boa administración da casa e boa educación dos fillos da casada, castidade das viúvas e relixiosas e, considerando a observación de Carmen Pallares Méndez, proveito económico das mulleres do campo, ademais das outras “desonradas”, unha vez arrepentidas e preparadas para o casamento ou para a devoción. A esas mulleres os beneficios; ás outras, a indiferenza, a persecución e as penas.

Os tratados morais son outra fonte valiosa para a comprensión do contexto das cantigas en que *madre e filha* se moven. Diríxense os autores principalmente ás ricas e poderosas, raíñas e princesas, o que carrexa o mesmo problema que apuntamos acerca das crónicas e das ordenacións sobre as mulleres: quedan excluídas as campesiñas sen diñeiro. No capítulo “A mulher sob custodia”, Carla Casagrande enumera varios autores e diversas obras dirixidas ao público feminino, fose na igrexa ou na corte, fosc por medio de sermons ou de manuais de conduta, isto porque

(...) entre os finais do século XII e o inicio do século XIV, virgens, viúvas e mulheres casadas impõem-se portanto como as principais interlocutoras de pregadores e moralistas: por veces ao lado de outras categorías femininas, outras vezes insinuando-se no seu interior, outras veces ainda incluindo-as, frequentemente ocupando o espazo sozinhas.<sup>91</sup>

Jacques de Vitry (*Sermones vulgares*), Xilberte de Tournai (*Sermones ad omnes status*), Vincent de Beauvais (*De eruditione filiorum nobilium*), Guillermo Peraldo (*De eruditione principum*), Jacopo da Varazze (*Sermones de tempore*), Luis IX de Francia (*Lettre à sa fille Ysabelle*), Durando de Champagne (*Speculum dominarum*), Exidio Romano (*De Reginime Principum*), Humberto de Romans (*De eruditione praedicatorum*), Francesco da Barberino (*Il Reggimento e costumi di*

<sup>90</sup> M. C. Pallares Méndez, “Las mujeres en la sociedad gallega bajomedieval”, in R. Pastor, *Relaciones*, op. cit., pp. 358-359. Cf. M. Asenjo González, *Fuero de Soria*, op. cit., p. 48, e Tudela y Velasco, *Castellano-leonesa*, op. cit., p. 77, que considera favorable a situación económica da muller de Castela e León, no conxunto, en contraste coa situación feminina medieval, dun modo xeral lamentable.

<sup>91</sup> C. Casagrande, op. cit., p. 114.

*donna*) e Francesc Eiximenis (*Le libre de les dones*) son algúns dos autores (e algunas das obras) que se dirixían parcial ou integralmente ás mulleres<sup>92</sup>.

Consciente da necesidade de se prepararen as mulleres nobres para o exercicio doméstico e político xunto aos reis e a outros señores, o frei agostino Exidio Romano, no *De Reginime Principum*, do século XIII, dedica algúns capítulos á educación feminina. Nese *speculum regum*, como se sabe, Exidio Romano pretende educar o herdeiro de Filipe de Francia (futuro Filipe IV) por medio “de los dichos de los philosophos: e principal mēte de Aristoteles”<sup>93</sup>. Incluir as mulleres nesa formación áulica testemuña o papel expresivo, áinda que baixo custodia e de modo servil, que elas desempeñan.

No segundo libro, “en que fabla del gouernamiento dela casa: o dela compañía”, Exidio Romano trata do goberno das mulleres, dos fillos e dos servos, partindo do suposto de que un bo rei debe ser un bo rei antes na súa propia casa. A partir do capítulo VIII, as ideas sobre matrimonio (“el matrimonio fue ordenado ala generaciō delos fijos”)<sup>94</sup>, fidelidade feminina (“deve guardar fieldad los casados señalada mente las mugeres alos maridos”)<sup>95</sup>, calidades físicas da muller (“Las mugeres non sola mente deuen ser apostadas de los bienes del alma: mas aun delos bienes del cuerpo”)<sup>96</sup>, suxeición aos maridos (“las mugeres segūd que dize el apostol deuē fer subjectas a sus maridos segūd que demādan las leyes del matrimonio”)<sup>97</sup>, ou sobre o tempo de ter fillos (“las mugeres en aquel tiēpo [o frío] fō mas aparejadas para engendrar. E effo mismo los omes”)<sup>98</sup> son xustapostos aos eloxios e vituperios contra as mulleres.

Famoso, o capítulo XVIII “demuestra que algunas costumbres delas mugeres son de loar e algunas costumbres de denostar”: son vergoñentas, piadosas e diligentes, pero son tamén destemperadas, faladeiras e inestables. A esta triade engádese tamén a falta de sabedoria, o que suxeita as mulleres á custodia dos homes (“como las mugeres hā menos de razō que los varones: e porēde deuē fer subjectas alos varones. Allí algúños omes que hā menos razō que mugeres: deuē fer fieruos e subjectos natural mēte”)<sup>99</sup> e afástaaas da acción de aconsellar (“las mugeres non hā cōsejo acabado porque son mēguadas delos entendimētos”)<sup>100</sup>.

Os vituperios do frei agostino son compensados pola súa sensibilidade á capacidade de superación das mulleres. Exemplo diso é o capítulo XXIIII, no que demostra que, áinda que incapaces de gardar segredos (“Nunca los maridos deuē reuelar alus mugeres grādes poridades e grādes fechos”), debido á súa tendencia á

<sup>92</sup> Ibid., p. 103.

<sup>93</sup> E. Romano, *Regimiento*, op. cit., f. ii.

<sup>94</sup> Ibid., f. lxxxiij.

<sup>95</sup> Loc. cit. Máis adiante, Exidio Romano xustifica a razón da castidade das mulleres: “que fean castas no folha mente por guardar la fe q deuen a sus maridos, mas aun por guardar el derecho a sus fijos”, f. xv.

<sup>96</sup> Ibid., f. lxxxvij.

<sup>97</sup> Ibid., f. xc.

<sup>98</sup> Ibid., f. cxij.

<sup>99</sup> Ibid., f. cxl.

<sup>100</sup> Ibid., f. xcviij-c.

desobediencia, susceptibilidade e vangloria, “aqlla inclinaciō puede las mugeres vencer cō uso de razon”<sup>101</sup>.

Efectivamente, o pensamento de frei Exidio Romano confirma o lugar común sobre a función das mulleres no Medievo: castas e silenciosas, humildes e dílixentes, discretas e devotas, son as futuras esposas, nais de fillos lexitimos que herdarán o trono ou o señorío dos grandes homes, garantindolles a liñaxe e os bens. As fillas deben ser gardadas, para que se eviten os desvios e a vergoña. As nais deben estar completamente atentas aos afaceres da filla, para afastárena do ocio, dos malos pensamentos, das compañías inconvenientes<sup>102</sup>.

Estas observacións preliminares, sobre a atención dada ás mulleres nas crónicas, nas leis e na prosa doutrinaria, afinan o tipo de resposta que estes textos ofrecen ao estudo sobre a *madre* e a *filla* galego-portuguesa. Imprecisión e dispersión, sobre todo no que respecta ao período dos reinados<sup>103</sup> e á orde social, componen o panel que as fontes indican.

Porén, un aviso do xurista florentino Francesco da Barberino, en *Il Reggimento e costumi di donna*, do século XIV, axúdanos a desbaratar a dificultade de cotexar, nas análises que faremos das cantigas, o comportamento da *madre* e da *filla* cos valores morais e o contexto social coevo. No tratado, o autor italiano presenta consellos dirixidos ás mulleres aristócratas, burguesas e aldeás sobre as calidades como o falar o estritamente necesario, o comportarse á mesa, o cantar “d’una maniera bassa/ soavemente”<sup>104</sup>, o bailar honesto, o ben adornarse, o rir “senza aucun rumore/ sembranza faccia d’alcuna allegrezza”<sup>105</sup>, o choro “sanza voce”<sup>106</sup> ou a formación literaria, as cales deben ser adquiridas e/ou cultivadas polas destinatarias, fillas de emperador e de rei, de marqués, duque ou conde. Ao dirixirse ás mulleres de grao inferior, aconsella, segundo Giovanne Festa, que “ogni donna di ciascun grado inferiore, potrà ridurre ed adattare a sé, menomando e crescendo, le cose sudette, prendendo quanto a lei si conviene”<sup>107</sup>.

<sup>101</sup> Ibid., f. c. E. Finke leu as observacións de Exidio Romano como algo extremadamente acre. E. Finke, “La estimación literaria de la mujer en la Edad Media”, in *La mujer en la Edad Media*, Madrid: Revista de Occidente, 1926, pp. 114-139, p. 124. Parécenos, porén, que con acritude o frei se dirixe a todos os que se comportan viciosamente. Hai varias pasaxes en que loas aquellas mulleres que superan as súas inclinacións maliciosas.

<sup>102</sup> E. Romano, *Regimiento*, op. cit., f. cxxij et seq.

<sup>103</sup> É difícil, por exemplo, establecer a que reinado pertenecen certas leis, xa que moitas aparecen erroneamente referidas, debido a dúas razóns: 1. Á inexactitud da reproducción dos textos polos compiladores; 2. Ao feito de que estes con frecuencia “atribuirán a um monarca leis pertencentes a outros”. M. J. de Almeida Costa, “Ordenações (*Ordenações afonsinas*)”, in J. Serrão (dir.), *Dicionário de história de Portugal*, Porto: Figueirinhas, 1981, 6 vols., vol. IV, p. 444.

<sup>104</sup> G. B. Festa, *Galateo*, op. cit., p. 46.

<sup>105</sup> Ibid., p. 49.

<sup>106</sup> Ibid., p. 50.

<sup>107</sup> Ibid., p. 104 (itálica nosa). Talvez ilustre a proximidade da relación entre mulleres ricas e pobres o episodio da cantiga que Eugenio López-Aydiollo atribúe, cremos que equivocadamente, a Estevan Coelho (C.V. 321): “En Toled’ a un costume/ que foi de longa sazon,/ que quando y casar queren/ as donas que pobres son,/ peden aas ricas donas/ de suas doas enton,/ que possan en suas uodas/ mais ricas aparecer”. *Cancioneros*, op. cit., p. 493.

A mímese das mulleres simples coas nobres<sup>108</sup>, de modo reducido ou adaptado, parece indicar un fondo pedagógico común na cultura do Occidente medieval cristián, o que nos permite, ainda que precariamente, aproximar o que se aconsellou e lexislou sobre as *madres* e as fillas galego-portuguesas –cando non se dispuxer de datos máis específicos– do que se preceptuou e se ordenou sobre elas nalgúns reinos europeos, próximos á Península Ibérica, como Italia<sup>109</sup> e Francia, por exemplo.

Debemos tratar das *madres* e fillas galego-portuguesas, polo tanto, de modo lato, apenas especificando eventualmente o carácter rexional das súas actitudes. Ilustraremos e analizaremos o comportamento desas personaxes a partir de datos obtidos das fontes (históricas, xurídicas e doutrinarias) anteriores, contemporáneas e posteriores á producción das cantigas de amigo, cuxa demarcación cronolóxica se sitúa entre os séculos XIII, período en que xorden as cantigas de amigo<sup>110</sup> e XIV, período en que se dilúe a producción trovadoresca galego-portuguesa.

Evidentemente, bastarian a arte poética galego-portuguesa, ainda considerando a súa fragmentación, e as cantigas de amigo en si mesmas para discutirmos o lugar da *madre* nun posible novo xénero, considerando que “un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación”<sup>111</sup>. A autonomía do texto literario sería suficiente para comprobar os elementos xenolóxicos, observar, no seu caso, o suxeito lírico e o seu discurso e argumentar sobre o xénero que estes determinan.

Pareceunos producente, mentres tanto, resaltar e analizar os aspectos contextuais que puidesen ter propiciado o xurdimento da *cantiga de madre*. Como se trata dunha personaxe profundamente inserta en códigos morais da cristiandade europea medieval, e como “los géneros comunican con la sociedad en la que están vigentes”<sup>112</sup>, estudar o que se pensou sobre a nai na historia e cotexar os valores, as preocupacións e as actitudes que ela debería ter tido cos das *madres* das cantigas é fecundo para o que pretendemos desenvolver.

<sup>108</sup> Na *Crónica de D. João I*, Fernão Lopes comenta o carácter estratexista da “alcivosa” Dona Leonor Teles e di que, a pesar da conduta reprobable da raíña, “des que ella reinou, apremederon as mulleres teer novos geitos como seus maridos, e as mostramcas dhuña causa por outra mais perfeitamente do que sse acha nos amciños tempos, que outra Rainha de Portugal fezesse” (Barcelos: Civilização, 1991, vol. I, Cap. XV, “Que mancira tiinha a rainha Dona Leonor com ho Mestre e com alguüs outros a que nom tiinha boom desejo”, p. 36). Isto significa que, positiva ou negativamente, as nobres influían no comportamento das mulleres. Estas poderían acatar ou rexeitar o modelo, mais, ainda así, terían como espello as aristócratas.

<sup>109</sup> Usamos o termo só didacticamente, xa que non se pode referir a unha “Italia”, nese período. Cf. C. McEvedy, *Atlas da história medieval*, 2<sup>a</sup> ed., São Paulo: Verbo, 1990, p. 59 et seq.

<sup>110</sup> J. C. Ribeiro Miranda, *Calheiros, Sandim e Bonaval. uma rapsódia de amigo*, Porto: [s. ed.], 1994, p. 7 e p. 12.

<sup>111</sup> T. Todorov, “El origen de los géneros”, in M. A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco, 1988, pp. 31-48, p. 34.

<sup>112</sup> Ibid., p. 38. Cf. tamén E. Bolongaro, “From literariness to genre: establishing the foundations for a theory of literary genres”, in *Genre*, Norman, vol. XXV, nº 2-3, pp. 277-313, 1992, p. 305: “genres are anchored in historical processes and in the socio-economic interests that constitute them. However, given that their field of operation is literature, and that this field is governed by processes of institutionalization (e. g., the literary tradition) that are autonomous (though not independent) of socio-economic exigencies, these latter emerge in the development of genres only through a very complex set of mediations”.







## Xenoloxía, especioloxía, terminoloxía

Textuality, however, is never pure, never simply a freeplay of signifiers divorced from social, historical, and literary contexts. The notion itself implies a transgression of the limits of the "text"; textuality, in other words, exists as a form of intertextuality, the complex interaction among texts, ideologies, and traditions, the play of cross-references, echoes, and cultural symbols.

Laurie Finke e Martin B. Shichtman<sup>1</sup>

Un dos aspectos más controvertidos dos estudos dedicados ao trobadorismo galego-portugués é o do xénero, asunto ao que os medievalistas tradicionalmente se dedican<sup>2</sup>. Non por casualidade, en novembro de 1996, en Lisboa, realizouse o coloquio "O género do texto medieval", organizado pola Secção Portuguesa da Asociación Hispánica de Literatura Medieval, cuxas actas foron publicadas en xullo de 1997, coordinadas por Cristina Almeida Ribeiro e Margarida Madureira<sup>3</sup>, e en 1998, Juan Paredes e Paloma Gracia editaron *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*<sup>4</sup>.

O aspecto controvertido non é exclusividade dos estudos trobadorescos sobre xénero. Tamén polémica é a discusión que desenvolven os teóricos da literatura a ese respecto. Nocións de xénero, xenericidade, xénero histórico, xénero teórico, tipo, modo, etc. alimentan boa parte dos textos, sen que se obteñan conclusóns ou consenso<sup>5</sup>.

Criticada por Benedetto Croce<sup>6</sup>, retomada polos formalistas rusos –cos cales o termo *xenoloxía* é posto en circulación– utilizada por Francis Cairns<sup>7</sup>,

<sup>1</sup> L. A. Finke / M. B. Shichtman (eds.), *Medieval texts and contemporary reader*, Ithaca: Cornell University, 1987, pp. 1-11, p. 9.

<sup>2</sup> P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris: Seuil, 1972, p. 160.

<sup>3</sup> C. Almeida Ribeiro / M. Madureira (coord.), *O género do texto medieval*, Lisboa: Cosmos, 1997.

<sup>4</sup> J. Paredes / P. Gracia (eds.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Granada: Universidad de Granada, 1998.

<sup>5</sup> Un panorama crítico sobre o asunto pode ser visto en F. Cabo Aseguinolaza, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1992. Cf. especialmente o cap. 3, "El lugar del género", pp. 143-162, p. 146.

<sup>6</sup> B. Croce, "Os géneros literários e artísticos e as categorias estéticas", in *Breviário de estética. Aesthetica in nuce*, São Paulo: Ática, 1997, pp. 175-177, p. 175. Cf. a revisión crítica que Hans-Robert Jauss fai da opinión do autor italiano. H.-R. Jauss, "Littérature médiévale et théorie des genres", in *Poétique*, Seuil, vol. 1, 1970, pp. 79-101, p. 80 et seq.

redimensionada por Hans-Robert Jauss, no clásico artigo “*Littérature médiévale et théorie des genres*”, rediscutida por Fernando Cabo Aseguinolaza, en *El concepto de género y la literatura picaresca*, e actualizada por Alcir Pécora, en *Máquinas de géneros*<sup>8</sup>, a teoría dos xéneros mantén o seu prestixio como un dos métodos de abordaxe do texto literario, inclusive o medieval.

Dúas actitudes críticas puntuais dividiron, ao noso ver, as opinións a respecto da xenoloxía medieval: a que focaliza as obras a partir de terminoloxía moderna e a que a restrinxen ao que prescriben as poéticas dos séculos XIII e XIV.

A primeira actitude é defendida por Alan Deyermond, cuxas consideracións revelan non só a importancia de ter en conta o aspecto xenolóxico das obras medievais, senón tamén o carácter impreciso dos seus xéneros: “la terminología genérica medieval es muy vaga, y contrasta con la precisión y la amplitud del léxico retórico o métrico”<sup>9</sup>, o que vén conducindo a crítica a utilizar termos más modernos para analizar mellor eses textos. A defensa de Alan Deyermond a favor dese método polémico baséase no feito de que noutras árees do coñecemento a utilización de teoría moderna na análise do pasado é común:

(...) no veo por qué debemos imponernos, como historiadores y críticos de la literatura, una restricción que no se les ocurre a los colegas que estudian la historia lingüística, la historia económica y social, o la prehistoria. Si renunciamos a la responsabilidad de clasificar los objetos que estudiamos, o si tratamos de adivinar la clasificación medieval a base de una terminología imprecisa e inestable, nos privamos de la posibilidad de estudios comparativos. La *Iliada*, *Beowulf*, el *Cantar de Mio Cid* y los poemas épicos yugoeslavos del siglo XX, como *Las bodas de Smailagić Meho*, difieren mucho de las palabras que habrían utilizado el poeta y el público contemporáneos para describirlos, y en efecto las diferencias entre estos poemas son grandes, pero tienen una acusada semejanza genérica, y se parecen mucho más, en sus rasgos esenciales, que la *Iliada* y la *Teogonia* de Hesiodo, *Beowulf* y *El llanto de la esposa*, el *Cantar de Mio Cid* y *Razón de amor*, etcétera. Si no aceptamos que pertenezcan al género épico (reconociendo, desde luego, que la palabra es nuestra y que los poetas no la reconocerían), ¿cómo vamos a aprovecharnos de los magníficos estudios comparativos de Maurice Bowra y de Albert Lord?<sup>10</sup>

Nesa liña metodolóxica están os pioneiros estudos de xénero de Carolina Michaëlis de Vasconcelos sobre as especies de cantigas, como o “canto de romaria”, do que a autora alemá enumera varios textos de Pero Viviaez, Pai Gomez Charinho e Afonso Lopez de Baian<sup>11</sup>. Segundo a mestra, José Joaquim Nunes sedimenta unha

<sup>7</sup> F. Cairns, “In medias res”, in *Generic composition in Greek and Roman poetry*, Edinburgh: Edinburgh University, 1972, pp. 3-33.

<sup>8</sup> A. Pécora, *Máquina de géneros novamente descoberta e aplicada a Castiglione, Della Casa, Nóbrega, Camões, Vieira, La Rochefoucauld, Gonzaga, Silva Alvarenga e Bocage*, São Paulo: Edusp, 2001.

<sup>9</sup> A. Deyermond, “De las categorías de las letras: problemas de género, autor y título en la literatura medieval española”, in Mº I. Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV, 1994, pp. 15-39, p. 22.

<sup>10</sup> Ibid., p. 26.

<sup>11</sup> C. Michaëlis de Vasconcelos (ed.), *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990, 2 vols., vol. II, p. 881.

especioloxía na súa “Introducción” ás *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, afirmando que “pelo seu assunto poden as cantigas de amigo dividir-se em *alvas*, *bailadas* e *pastorelas*, como na lírica provençal (...). Há ainda outras que se relacionan com o mar ou fazem menção de santuários a que os devotos concorrem, cabendo-lhes respectivamente os nomes de *barcarolas* ou *marinhas* e *romarias*”<sup>12</sup>. Destes estudos derivan as clasificacións *post rem* (excepto o termo “*pastorela*”, contemporáneo aos trovadores) da lírica medieval peninsular.

No sentido contrario a esa tendencia metodolóxica, María do Rosário Ferreira volve a súa atención aos críticos contemporáneos preocupados coas denominacións de xénero. No artigo “*Nomina sunt res?* Do poder reificador das designacións genéricas no *corpus* da lírica galego-portuguesa”, a autora é categórica ao contestar as arbitrariedades deducións xenolóxicas dos críticos na designación das cantigas trovadorescas, para alén do que prescribe a fragmentaria *Arte de trovar*<sup>13</sup>. Termos como *bailada* ou *mariña*, alleos a aquela poética do século XIV, son amplamente utilizados polos investigadores que parecen ignorar ou non prestar atención, de acordo coa autora, á súa efectiva aplicabilidade.

Esta afirmación do empirista John Stuart Mill (sobre o poder da denominación capaz de tornar algo nun ser) ilustra con bastante fidelidade a relación entre os estudos em lírica galego-portuguesa e algumas designacións genéricas ou para-genéricas que, embora alheias aos ensinamentos da fragmentaria *Arte de trovar* contemporánea da recolha final da producción poética trovadoresca peninsular e ignoradas quer pelos textos dos trovadores, quer pelas rubricas atributivas dos cancioneiros quinhentistas, são tacitamente aceites pela crítica. Na origem de tales designacións encontram-se processos heterogéneos. Ora foram forjadas tardíamente para esposar delimitacións temáticas aparentemente non reconhecidas no momento de producción das composicións (*cantiga de romaria*, *marinha* ou *barcarola*), ora foram desviadas da sua función primeira de nomes de formas estróficas bem definidas para recobrir hipotéticas modalidades temáticas com as quais convergiam semanticamente (*bailada*), ora foram repescadas na práctica trovadoresca transpirense e aplicada de forma por veces bem pouco criteriosa ao *corpus* da lírica galego-portuguesa (*alba*, *cantiga de tear*, *sirventês*).(...)

<sup>12</sup> J. J. Nunes (ed.), *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*. 2ª edición acompañada de introducción, comentario variante e glossario, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973, 3 vols., vol. I, p. 13. Varios estudos seguen esta orientación, como o de M. Rodrigues Lapa, *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade Média*, Lisboa: Edição do Autor, 1929 e *Lições de literatura portuguesa: época medieval*, 10ª ed., Coimbra: Coimbra Ed., 1981; E. Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, 2ª ed., Madrid: Gredos, 1970; Á. Correia, “Sobre a especificidade da cantiga de romaria”, in *Revista da Biblioteca Nacional*, Lisboa, s. 2, vol. 8, nº 2, 1993, pp. 7-22; as entradas que constan en G. Lanciani / G. Tavani (org. e coord.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993; M. Bres (coord.), *Lírica profana galego-portuguesa: corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 1996, 2 vols.; H. Monteagudo, “Cantores de santuario, cantares de romaria”, in *Actas do Congreso O Mar das Cantigas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997, pp. 99-127.

<sup>13</sup> M. do R. Ferreira, “*Nomina sunt res?* Do poder reificador das designacións genéricas no *corpus* da lírica galego-portuguesa”, in C. Almeida Ribeiro / M. Madureira (coord.), *O género do texto medieval*, Lisboa: Cosmos, 1997, pp. 43-54. Cf. tamén P. Lorenzo Gradin, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990, p. 46.

A circularidade, o pseudo-empirismo e o verificacionismo implícito do raciocínio acima deserto tornam inevitável a conclusão de que o valor científico dos conceitos veiculados por tais designações genéricas ou para-genéricas não pode ser senão nulo.<sup>14</sup>

As palabras de Maria do Rosário Ferreira acabarian por minar moitos dos estudos xenolóxicos tradicionais, especialmente dedicados á lírica profana peninsular, a non ser pola fraxilidade dos argumentos e o efecto redutor que a súa posición carrexaria a aqueles estudos. O primeiro punto que debe ser comentado é a súa contradición ao afirmar que as clasificacións *post rem* son inocuas por seren alleas á *Arte de trovar*. Débese considerar de inmediato que as clasificacións da *Arte de trovar*, como de toda poética, son inevitablemente *post rem*. Aínda que contemporánea á recollida dos cancioneiros, este tratado é tamén unha primeira tentativa crítica, ou ao menos descriptiva, dunha produción en decadencia. As súas clasificacións son lacunares, o que foi abundantemente rexistrado. Non obstante, a discrepancia entre o que reza esta poética, o que clasifican os trovadores nas cantigas e o que rexistran os copistas ou compiladores nas rúbricas<sup>15</sup> xa é por si suficiente para tela como punto de partida nos estudos de xénero, e non como límite.

Seguidamente, ao citar as rúbricas de Angelo Colocci, a autora parece pór de relevo tanto o feito de seren eses apuntamentos os primeiros aportes críticos non contemporáneos sobre a poesía galego-portuguesa, como o feito deses textos seren considerados nunha perspectiva humanista, tendo como pano de fondo a poesía petrarquista e as poéticas do Renacemento<sup>16</sup>.

Con ese propósito, Gérard Gonfroy, en “Les genres lyriques occitans et les traités de poétique: de la classification médiévale à la typologie moderne”, reconoce a necesidade de se tomaren primeiramente as poéticas e as cantigas como fonte de estudo de xénero, para, entón, detectadas as lagoas e os límites daquelas e a diversidade e complexidade destas, botar man da tipoloxia moderna<sup>17</sup>. Isto débese ao feito de que “l'effort de théorisation, devient ici totalement original, car les arts poétiques médio-latins, s'ils mettent à la disposition de leurs lecteurs les ressources complexes de la rhétorique classique, restent muets sur la question des genres

<sup>14</sup> Ibid., p. 43.

<sup>15</sup> Cf. M. Rodrigues Lapa, *Origens*, op. cit., p. x.

<sup>16</sup> “O intuito comparativista do projeto colocecciano torna-se evidente, quando observamos o conteúdo de um conjunto de ‘Notas provençais’ escritas pelo humanista no fólio 1 (da numeração de Molteni) e sobretudo quando analisamos o teor das apostilas marginais que acompanham os textos. Estas notas, de carácter linguístico, métrico ou literário, informam-nos sobre o modo como Colocci lia as cantigas: anotando palavras e estruturas lexicais para as comparar com as correspondentes na língua comum italiana ou em algum dialecto, como o piceno; classificando versos, estrofes e tipos de ligação interestrófica, sempre tendo como pano de fundo a poesía de Petrarca e as Poéticas do renascimento; estabelecendo ligações entre textos do próprio cancionero ou entre poesías galego-portuguesas e italianas”. E. Gonçalves, “Colocci, Angelo”, in G. Lanciani / G. Tavani, *Dictionnaire*, op. cit., pp. 164-166.

<sup>17</sup> G. Gonfroy, “Les genres lyriques occitans et les traités de poétique: de la classification médiévale à la typologie moderne”, in D. Kremer (ed.), *Actes du XVIII<sup>ème</sup> Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Tübingen: Max Niemeyer, 1988, t. VI, pp. 121-135.

lyriques”<sup>18</sup>. Tendo en conta isto, as clasificacións modernas están lonxe das designacións “forxadas tardiamente para casar delimitacións temáticas”.

A recuperación de xéneros na práctica trobadoresca transpirenaica, pola súa parte, parece ser un proceso crítico inevitable e, ademais, producente, na medida en que é clara a estreita ligazón e frecuente a dependencia entre a cultura trobadoresca peninsular e a franco-occitana. Mesmo alterada ou nacionalizada, nesta fonte está boa parte dos motivos desenvolvidos, minimamente ou non, polos trobadore das cortes hispánicas e portuguesa. Giulia Lanciani sintetiza ese proceso, ao pensar que

Di questa opulenza dialogica [a permuta poética de ideas entre os literatos do Medievo] – in cui, come sempre, i provenzali sono stati maestri a tutta l’Europa dal Due al Quattrocento –, non tutte le letterature volgari hanno saputo o potuto cogliere e imitare l’intera scala cromatica: ciascuna, anzi, ne ha selezionato, adottato e “nazionalizzato” una minima parte, sulla quale ha eventualmente innestato proprie invenzioni o della quale ha in alcuni casi sviluppato certe potenzialità implicite nella matrice occitanica, variando a volte la forma e quasi sempre la sostanza del modello, adeguandolo al nuovo contesto politico e sociale e al gusto dei nuovi fruitori (...)<sup>19</sup>.

É coherente, polo tanto, a pescuda comparatista das relacións entre as cantigas galego-portuguesas que fan alusión á madrugada e á *alba*, ou entre a *canción de defensa* e o *escondig*, entre outras, textos creados de maneira próxima ou distante a partir da fonte estranxeira<sup>20</sup>.

A observación de Alan Deyermond sobre a necesidade de tornar menos imprecisa e vaga a xenoloxía medieval, por medio de termos modernos, é fecunda, desde o punto que se esgoten as posibilidades de as cantigas, as poéticas e as rúbricas esclareceren o concepto dos xéneros<sup>21</sup>, e se xustifiquen a terminoloxía e a súa adecuación aos textos estudiados.

De todos os modos, a advertencia que Maria do Rosário Ferreira lanza sobre o panorama dos estudos xenolóxicos trobadorescos alértao da importancia de límites e de análises especiolóxicas más consistentes. Como se pode percibir en todo conxunto de estudos que adquire carácter tradicional, sobre todo cando as súas orixes están vencelladas a nomes como Carolina Michaëlis de Vasconcelos ou José Joaquim Nunes, existen os méritos e deméritos, as contribucións e a “inocuidade” de

<sup>18</sup> Ibid., p. 126. Na páxina 29, afirma tamén o autor: “Cela étant, il convient de relativiser les résultats que permettent d’obtenir nos vieux traités: ainsi, leurs lacunes sont parfois surprenantes: l’absence de l’*alba*, inconnue des *Leys* (d’amors) et des textes associés (...).”

<sup>19</sup> G. Lanciani, “Per una tipologia della tenzone galego-portoghese”, in *Rassegna Iberistica*, Roma, vol. 53, giugno 1995, pp. 3-16, p. 3.

<sup>20</sup> É importante notar que, ao valorar o contexto entre as tradicións poéticas galego-portuguesas e franco-occitanas, non deixamos de buscar e percibir as particularidades daquelas.

<sup>21</sup> É dicir, todos os recursos (á parte dos que citamos: clasificación dos textos en xéneros nos cancioneiros que presenten ese tipo de criterio, ordenación das seccións nos manuscritos, relación da iconografía cos xéneros dos textos) de que dispónha a tradición manuscrita. G. Gonfroy, “Genres”, op. cit., p. 132.

conclusiōns<sup>22</sup>. Non se pode negar que, por medio dos estudos especiolóxicos de Vasconcelos e de Nunes, así como dos seus seguidores, gran parte do *corpus* das cantigas de amigo gañou contorno, definición e visibilidade. Os temas, as fontes textual-cultural-biografistas, as personaxes, as situacions dramáticas, narrativas e líricas, e as relacions directas e indirectas coa tradición franco-xermánico-provenzal-andaluza adquireron más nitidez. Destacar das cerca de quiñentas cantigas de amigo o reverso da cantiga de amor, os textos más popularizantes ou os más marcadamente rexionais, peninsulares e mesmo portugueses, e as inversiōns paródicas trouxeron beneficios inestimables aos estudos sobre as "cantigas de dona"<sup>23</sup>.

Se a taxonomía xerou excesos e/ou balciros<sup>24</sup> –o que provocou o seu "exilio" da crítica literaria por certo tempo– e está ultrapasada<sup>25</sup>, a clasificación xenolóxica ainda así é de fundamental importancia, a medida que a identificación e a observación da natureza do xénero dunha obra é indispensable<sup>26</sup> para o seu estudo. Por certo, o crítico non está obrigado a considerar a marca xenolóxica da obra que interpreta, mais tampouco pode ignorala, tendo en conta que a atribución equívocada dunha obra a certo xénero compromete inevitablemente a análise do seu sentido e da súa estrutura. Se unha interpretación, como pensa Michał Głowiński, non pretende probar necesariamente que certa obra pertence ou non a certo xénero, non pode tampouco ignorar o feito de que o encadramento ou non dunha obra en certo xénero determina varios aspectos da obra analizada<sup>27</sup>.

#### Alén diso, a xenoloxía

(...) surge en muchas ocasiones como un intento de sistematizar *a posteriori* un determinado corpus literario, de imponer un orden sobre el objeto de estudio o investigación, haciéndolo así más fácilmente aprehensible. Y tal presuposición sigue siendo válida incluso a pesar de

<sup>22</sup> Basta citar o feito de José Joaquim Nunes incluir na súa edición das cantigas de amigo cantigas de amor baseadas no paralelismo típico daquel xénero, como é o caso de "Dizen pela terra, senhor, ca vos amei" (c. CCCXL), de Airas Paez, e de "Tres moças cantavam d'amor" (c. CCCCLXXIV), de Lourenço. J. J. Nunes, *Amigo*, op. cit., vol. II, p. 315 c pp. 427-428.

<sup>23</sup> Gonfroy describe os avances que as monografías sobre xénero propiciaron. "Genres", op. cit., p. 131.

<sup>24</sup> Ao comentar a designación *post rem* dos xéneros, Michał Głowiński afirma que "los nombres de los géneros pueden ser nombres vacíos, que no se refieren a ninguna realidad literaria, introducidos por azar o incluso que pueden ser sinónimos de otros nombres". "Los géneros literarios", in M. Angenot et al. (dir.), *Teoría literaria*, México: Siglo Veintiuno, 1993, pp. 93-109, p. 104. Fernando Cabo Aseguinolaza chama a atención sobre a necesidad de estudiar a xenoloxía más alá das clasificacións: "Los géneros tienen que ver con las clasificaciones, pero no lo son por sí mismos. Es más, creo que se impone el deslinde entre la teoría del género y la 'exuberancia taxonómica' que, por otro lado, resulta siempre incapaz de cubrir los objetivos que se marca". *Concepto*, op. cit., p. 145.

<sup>25</sup> G. Gonfroy, "Genres", op. cit., p. 133.

<sup>26</sup> "Studies of individual genres are not only useful and important but indispensable". E. Bolongaro, "From literariness to genre: establishing the foundations for a theory of literary genres", *Genre*, vol. XXV, nº 2-3, 1992, p. 308.

<sup>27</sup> "El género determina un cierto marco de interpretación así como determina el marco de cualquier lectura". M. Głowiński, "Géneros", op. cit., p. 109. Así pensan tamén M. Bakhtin, "Os gêneros do discurso", in *Estética da criação verbal*, 2<sup>a</sup> ed., São Paulo: Martins Fontes, 1997, pp. 277-326, e T. Kent, "Interpretation and genre perception", in *Semiotica*, Amsterdam, vol. 56, nº 1-2, 1985, pp. 133-146.

que muchas veces el punto de mira del crítico, más flexible, quiera centrarse sobre el género no como algo acabado, perfecto en sí mismo, sino como algo que adquiere sentido sólo en su preciso conformarse, puesto que también entonces es un instrumento al servicio de la historización literaria.<sup>28</sup>

Baixo este punto de vista, a tradición xenolóxica sobre o trobadorismo galego-portugués participa dun proceso académico aparentemente previsible e, de certa forma, necesario. Por outro lado, a discrepancia de Maria do Rosário Ferreira propicia o establecemento de límites importantes para que esa tradición sexa repensada e redirecciónada. Se a historia literaria e a crítica conseguiron organizar o *corpus* das cantigas profanas e presentalo aos estudiosos, iso debeuse en parte á sistematización xenolóxica a que diversos historiadores e críticos se dedicaron.

Esas cuestiós preliminares sobre xenoloxía e a súa aplicabilidade no ámbito da producción literaria galego-portuguesa conducironnos ao exame do concepto de *xénero* propriamente dito. O termo é, como se sabe, escorregadizo e susceptible a prejuizos<sup>29</sup>.

Ainda que se sabe que só a partir do século XVIII é cando se comeza a teorizar máis asiduamente o xénero lírico, co español Francisco Cascales<sup>30</sup>, e que, antes, apenas Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, entre 1446 e 1449, escribiu o que hoxe se considera o primeiro tratado de teoría e historia literaria na literatura española, o *Proemio y Carta*<sup>31</sup>, tentaremos rastrexar os preceptos que fan referencia á lírica trobadoresca, primeiramente aquelas rexistradas no propio Medievo.

Sendo así, centraremos a nosa atención nas poéticas: as *Leys d'amors*, de Guillem Molinier<sup>32</sup>, a *Doctrina de compondre dictats*, atribuída a Jofre de Foixá<sup>33</sup>, o primeiro tratado anónimo e anepígrafo do manuscrito de Ripoll 129<sup>34</sup> e a *Arte de trovar*<sup>35</sup>, a par da teoría actual sobre xenoloxía (Jauss, Guillén<sup>36</sup>, Bakhtin, Lorenzo Gradin ou Cabo Aseguinolaza), serán os puntos a partir dos cales examinaremos os xéneros e, por conseguinte, as especies de cantiga de amigo. Con isto, acatamos o método de Gonfroy e a posición de Deyermond, conciliando as actitudes críticas que explicamos.

<sup>28</sup> F. Cabo Aseguinolaza, *Concepto*, op. cit., p. 145.

<sup>29</sup> Debido á súa relación coa terminoloxía (xénero e especie) dos positivistas evolucionistas. H-R. Jauss, "Littérature médiévale et théorie des genres", in *Poétique*, Scuil, vol. 1, 1970, pp. 79-101, p. 95.

<sup>30</sup> Ibid., p. 203.

<sup>31</sup> F. López Estrada (ed.), *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid: Taurus, 1984, p. 43. Non hai, porén, comentario alguno sobre xéneros no *Proemio de Santillana*.

<sup>32</sup> G. Molinier, *Les leys d'amors: manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*. Ed. de Joseph Anglade, Toulouse: Edouard Privat, 1919/1920, 4 t.

<sup>33</sup> J. de Foixá, *Doctrina de compondre dictats*, in J. H. Marshall (ed.), *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, London: Oxford University, 1972, pp. 55-91.

<sup>34</sup> "Two anonymous treatises from ms. Ripoll 129", in J. H. Marshall, *Razos*, op. cit., "Aquestes son les diferencies entre les cançons, tençons, sirventesch, cobles, vers, danses, <desdà>nques, e viaderes", pp. 101-103. O segundo tratado aborda as rimas: "Aquestes son les maneras de les rimes", pp. 104-105.

<sup>35</sup> G. Tavani (ed.), *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa: Colibri, 1999.

<sup>36</sup> C. Guillén, "Los géneros, Genología", in *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica, [s.d.], pp. 141-181.

Aínda que busquemos indicios e conceptos de xéneros nas poéticas medievais dos séculos XII e XIII ou, más tarde, do século XIV, sabemos que eses textos prescritivos ou descriptivos non determinaban sempre e rigorosamente as cantigas. Ao contrario, as poéticas guían máis os lectores<sup>37</sup> que os trobadore, especialmente os galego-portugueses. É normalmente vaga e flutuante a terminoloxía adoptada para clasificar a poesía producida nese período<sup>38</sup>, probablemente debido ao feito de os teóricos medievais apreciaren máis o estilo que propriamente as leis dos xéneros<sup>39</sup>. Non obstante, examinar as poéticas e tentar percibir a lóxica das súas descripcións e consellos, en relación ao que caracterizaría un xénero, poderános orientar na discusión especiolóxica que nos propomos manter.

Case ningún manuscrito en galego-portugués testemuña preocupación coa teorización minuciosa do trobar, no século XIII<sup>40</sup>. Comparativamente, cabe lembrar, son poucos os manuscritos que rexistran a producción dos cantares galego-portugueses. A pesar da excepcional producción cultural de Toledo, onde alcanzaron fama a escola de tradutores e o *scriptorium* de Afonso X, non gañaron atención ou rexistro as reflexións teóricas sobre as diversas cantigas. Ao contrario de Italia e de Francia, a Península Ibérica presenta abstención en canto á formulación de poéticas<sup>41</sup>.

Ao emprender a historia das *Leys d'amors* de Guilhem Molinier, Joseph Anglade rastreia as diversas poéticas anteriores, contemporáneas e posteriores ás *Leys* –cerca de dezanove títulos (algúns fragmentados, outros mencionados pero perdidos)–, o que propicia unha visión panorámica, ainda que moi abreviada, do que se produciu, sobre todo en Cataluña, no campo dos tratados gramaticais e/ou poéticos: Raimon Vidal compón *Razos de trobar*, entre 1190 e 1213; Uc Faidit, *Donatz proensals*, ultimado talvez en 1238 ou 1239<sup>42</sup>; Terramagnino da Pisa, *Doctrina d'acort*, no final do século XIII, paráfrase en verso das *Razos de trobar*; Jofre de Foixà, *Regles de trobar*, tamén na fin do século XIII (1291<sup>43</sup>). Estes tratados son anteriores ás *Leys*. Os contemporáneos son *Doctrinal de trobar*, de Raimon de Cornet, 1324; *Glose*, de Joan de Castelnou, 1341; *Compendi*, tamén de Joan de Castelnou; *Livre de concordances ou Dictionnaire*, de Jacme March, 1371;

<sup>37</sup> T. Amado, "Os géneros e o trabalho textual", in C. Almeida Ribeiro / M. Madureira (coord.), *O género do texto medieval*, Lisboa: Cosmos, 1997, p. 10.

<sup>38</sup> P. Zumthor, *Essai*, op. cit., pp. 158-159.

<sup>39</sup> H-R. Jauss, "Littérature", op. cit., p. 80.

<sup>40</sup> O que non ocorrerá no século XV peninsular, período da "poesía cancioneril", cando Juan Alfonso de Baena publica *Prologus Baenensis* (1445-1550); o Marqués de Santillana, *Proemio y Carta* (1446-1449); e Juan del Enzina, *Arte de poesía castellana* (1496). F. López Estrada, *Poéticas*, op. cit., p. 19 et seq.; p. 39 et seq.; e p. 65 et seq., respectivamente.

<sup>41</sup> Joseph Anglade afirma que "en Castille et en Portugal, ces doctrines paraissent avoir eu moins d'influence qu'en Catalogne". In G. Molinier, *Leys d'amors*, op. cit., t. IV, pp. 92-120, p. 108. Cf. tamén V. Bertolucci Pizzorusso, "Un trattato di *Ars dictandi* dedicato ad Alfonso X", in *Studi Mediolanini e Volgari*, Bologna, vol. XV-XVI, pp. 9-88, 1968. Este tratado de Gaufridus Anglicus é un *Ars epistolaris ornatus*, da segunda metade do século XIII.

<sup>42</sup> Uc Faidit, [Gramática dos nomes en provenzal]. In L. M. Mongelli / Y. Frateschi Vieira, *A estética medieval*, Cotia: Ibis, 2003.

<sup>43</sup> Data proposta por López Estrada. *Poéticas*, op. cit., p. 147.

*Torcimany ou Dictionnaire*, de Lluís de Averçó; *Suma vitalina*, de Guillem Vedel, apenas mencionado por Enrique de Villena; *Arte de trobar ou Reglas como se deve trovar*, de Juan Manuel, primeira metade do século XIV, tratado perdido; *Arte de trovar galego-portuguesa*, anónimo, século XIV; e *Mirall de trobar*, de Berenguer de Noya (ou d'Anoia), no inicio do século XIV<sup>44</sup>.

Nese período, as artes poéticas son, ao fin, tratados gramaticais con comentarios sobre xéneros, rimas e retórica. Apenas nos últimos anos do século XIII e nos primeiros trinta anos do século XIV é cando aparecen tratados preocupados pola xenoxia dos cantares trovadorescos. As poéticas catalás presentan esta tendencia: *Doctrina de compondre dictats*, atribuída a Jofre de Foixà, e o primeiro dos *Tratados de Ripoll*<sup>45</sup>.

Na *Doctrina de compondre dictats*, o autor enumera e propón ao saber e ao coñecemento do lector dezaseis tipos de poemas:

Aço es manera de doctrina, per la qual poras saber e conixer que es canço, vers, lays, serventesch, retronxa, pastra, dança, plant, alba, gayta, estampida, sompni, gelozesca, discort, cobles esparses, tenso; per la qual raho, per les rahons desus dites quez eu t'ay mostrades, poras venir a perfeccio de fer aquestes sens errada, ses reprendimen, com fer ne volrras.<sup>46</sup>

No rol exposto, interésanos a *gelozesca*, segundo o autor unha cantiga que trata sobre os celos (“Si vols far gelozesca, deus par[lar]/ de gelozia, reprenden o contrastan de fayt d'amor”<sup>47</sup>), cuxo tema, segundo Marshall, aproxímase á *chanson de mal mariée*<sup>48</sup>. Trátase dunha única cantiga de Cerveri de Girona, na que unha muller se queixa do marido celoso. As outras cantigas caracterízarianse ora polo tema (*canço, sirventez, plant, alba*), ora pola estrutura (*dança, discort, cobles esparses*), ora tamén polo “so (som) noveyll o estrayn ia feyt”<sup>49</sup>. No caso da *pastora* e da *gelozesca*, a presenza destas personaxes parece determinar o xénero, paralelamente ao tema amoroso.

No primeiro tratado de Ripoll, o autor anónimo preocúpase coas diferenzas entre as cancións, definindo, por conseguinte, cada un dos oito tipos enumerados:

<sup>44</sup> J. Anglade, “Histoire des *Leys d'amors*”, in G. Molinier, *Leys*, op. cit., t. IV, pp. 92-120.

<sup>45</sup> Xustificando que apenas algúns tratados presentan conceptos de xéneros, Gérard Gonfroy considera especialmente a *Doctrina*, o primeiro tratado de Ripoll e as *Leys* para desenvolver o artigo “Les genres lyriques occitans et les traités de poétique”, op. cit., p. 122 et seq.

<sup>46</sup> *Doctrina de compondre dictats*, in J. H. Marshall, *Razos*, op. cit., p. 95. Cf. o “Annexe II” de Gonfroy, en que se enumeran os xéneros expostos en *Doctrina*, *Ripoll* (primeiro tratado) e *Leys. Genres*, op. cit., p. 135.

<sup>47</sup> *Doctrina*, op. cit. p. 97.

<sup>48</sup> J. H. Marshall, *Razos*, op. cit., p. 139, notas 78-80.

<sup>49</sup> *Doctrina*, op. cit., p. 97. Cf. o comentario de Gonfroy sobre os criterios de clasificación dos xéneros por Molinier (“la forme, la mélodie et la thématique”), sobre os destinatarios e sobre as condicións histórico-sociais que motivaron a redacción das poéticas. “Genres”, op. cit., especialmente pp. 124-125.

“<Aqueste>s son les diferencias entre les cançons, tençons, sirventesch, cobles, vers, dançes <desda>nçes, e viaderes”<sup>50</sup>.

Guillem Molinier reúne todas as poéticas coñecidas e compón unha especie de suma trobadoresca, as *Leys d'amors*: “aquestas *Leys* fam per so qu'era dispers, rescost, escur, compilar, manifestar e declarar e may per jutjar, punir e remunerar, so es gazardonar, et per refrenar los dezonests movements e vas deziriers dels fols enamoratz”<sup>51</sup>. Encargado polos “sete trobadores de Tolosa”, en maio de 1324, de elaborar un tratado que orientase os poetas –carentes de normas para produciren os seus cantares<sup>52</sup>– na “gaya ciencia” de trobar, Molinier presenta as razóns e a fundamentación das *Leys*, no tomo I; conceptos (como o de *trobar*: “es far noel dictat/ En romans fi, ben compassat”<sup>53</sup> e o de *dictatz*: “es pronunciamens/ Faytz per compas de motz plazens/ E bos per que l'auzidor brug/ Ne puecan portar alcun frug”<sup>54</sup>) e recursos poéticos (*bordos*, rimas, *cobblas*), no tomo II; e categorias gramaticais, no tomo III. No que respecta aos xéneros, enumerados no segundo tomo, once tipos son descritos polo autor: *vers*, *chanso*, *descort*, *dansa*, *sirventes*, *pastorela*, *tenso*, *partimen*, *planch*, *escondig*, *retroncha*. Enumera tamén, sen comentarios, os poemas secundarios (“no principals”): *somis*, *vezios*, *cossirs*, *reversaris*, *enuegz*, *plazers*, *desplazers*, *conortz*, *desconorts*, *rebecz*, *relays*, *gilozescas* “et enayssi de trop autres”<sup>55</sup>. Entre estes, interésanos o *escondig*, tendo en conta a inclusión desta cantiga de defensa na especioloxía das cantigas de amigo<sup>56</sup>:

Escondigz es trop bos dictatz  
Per loqual cel qu'es acuzatz  
Se dezenuza tota via;  
Estiers de chanso nos desvia.<sup>57</sup>

Das especies que constan na *Doctrina de compondre dictatz*, nos tratados do manuscrito de Ripoll e nas *Leys d'amors*<sup>58</sup>, apenas dúas son descritas polo tratadista galego-portugués: a *canço* (*cançons* ou *chanso*) e a *tenso* (*tençons*). Aquela, como se sabe, é a fonte alterada<sup>59</sup> da cantiga de amor (ausencia do tema primaveril, eloxio

<sup>50</sup> Ripoll, op. cit., pp. 101-103.

<sup>51</sup> G. Molinier, *Leys*, op. cit., t. II. “Per que foro faytas aquestas *Leys d'amors*”, p. 14.

<sup>52</sup> G. Tavani, “A poética do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e as artes de trobar catalás e occitanas do século XIII e do inicio do XIV”, in *Arte*, op. cit., pp. 26-27.

<sup>53</sup> G. Molinier, *Leys*, op. cit., t. I, p. 29.

<sup>54</sup> Ibid., t. II, p. 175.

<sup>55</sup> Ibid., p. 185. Hai tamén especies que Molinier cita anteriormente, nas páxinas 30-31, do t. II, sen retomas: *vergiera*, *vaquera*, *contemplacius*, *recortz*, *descuz* e *estribotz*.

<sup>56</sup> Trátase das cantigas de amor e de amigo co “motivo do *escondit*”. M. Brea, *Lírica*, op. cit., vol. I, p. 27.

<sup>57</sup> G. Molinier, *Leys*, op. cit., t. II, p. 184.

<sup>58</sup> Paul Zumthor fala sobre algúnsas dessas especies en *Essai*, op. cit., p. 158 et seq.

<sup>59</sup> Giuseppe Tavani comenta que houbo unha “dupla tradución” na implantación da poesía occitánica na Península: a lingüística (do occitano para o galego-portugués) e a socio-económico-cultural (da sofisticada sociedade occitana orientada cara ao ideario e ao formulario corteses para unha sociedade tamén orientada á Reconquista e á formación de reinos peninsulares). *A poesía lírica galego-portuguesa*, Lisboa: Comunicación, 1990, pp. 26-27. Trátase do que Giulia Lanciai designou como *translatio loci*, en

moral e non físico da *senhor*, dedicación amorosa a unha muller solteira<sup>60</sup>. Outros xéneros aparecen nomeados por veces nas propias cantigas, como o *serventés* (“en canços e cobras e serventés”, en “— Vedes, Picandon, soo maravilhado”, de Johan Soarcz Coelho e Picandon<sup>61</sup>), o *descord* (“e meu descord” acabarei”, en “Agora me quer’ eu ja espedir”, de Nun’ Eanes Cérzeo<sup>62</sup>) ou a *pastorela* (“e fiz por ela esta pastorela”, en “Quand’ eu hun dia fuy en Compostela”, de Pedr’ Amigo de Sevilha<sup>63</sup>).

Próxima (pola brevidade e pola contemporaneidade<sup>64</sup>) ao primeiro *Tratado de Ripoll* e probablemente baseada nas *Leys d’amors*, de Guillem Molinier, a *Arte de trovar* galego-portuguesa foi talvez redactada polo Conde de Barcelos ou por un dos seus trovadores, Johan de Gaia ou Estevan da Guarda. Joseph Anglade, no capítulo “Histoire des *Leys d’amors*”, fala sobre a influencia lonxincua das *Leys* na *Arte de trovar*. En nota, observa as opinións de Carolina Michaëlis de Vasconcelos e Chabeneau a ese respecto. Vasconcelos cre non apenas na influencia das *Leys* na *Arte* como tamén considera como unha das fontes o tratado perdido de Juan Manuel<sup>65</sup>.

En *Da cantiga de seguir no cancioneiro peninsular da Idade Média*, Wilton Cardoso ve probable que a *Arte* fose

(...) redigida pelo desconhecido autor sob inspiração da poesia provençal, se é que não foi composta com a assimilação dos ensinamentos de algum tratado poético relativo à arte dos trovadores occitanicos. É inegável o desdém com que o preceptista se ocupa dos gêneros populares das cantigas, ao mesmo tempo que revela apegada familiaridade com a nomenclatura corrente entre os trovadores.<sup>66</sup>

Evidénciase na afirmación de Cardoso a inconsistencia da idea de desdén. Considerando que o manuscrito está incompleto e fragmentado, non se pode deducir unha preferencia do anónimo tratadista polo que sexa. Se os “xéneros populares” están pouco analizados deberase talvez ás partes perdidas da *Arte de trovar* e non a unha escolla.

---

que se perciben as variacións formais do modelo occitano, operadas polas outras culturas europeas, adecuándoo ao novo contexto político, social e estético. “Tipología”, op. cit., pp. 3-4.

<sup>60</sup> Cf. as diferenzas entre cantiga de amor e *cansô* en W. Cardoso, *Da cantiga de seguir no cancioneiro peninsular da Idade Média*, Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1977, pp. 68-70.

<sup>61</sup> M. Rodrigues Lapa (ed.), *Cantigas d’escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, 3<sup>a</sup> ed., Lisboa: João Sá da Costa, 1995, c. 241, p. 163. Cf. G. Videira Lopes (ed.), *Cantigas de escárño e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*, Lisboa: Estampa, 2002, p. 254.

<sup>62</sup> M. Brea, *Lírica*, op. cit., vol. II, c. 104,1, p. 676.

<sup>63</sup> G. Marroni (ed.) apud M. Brea, *Lírica*, op. cit., vol. II, c. 116,29, p. 746.

<sup>64</sup> G. Tavani, “Poética”, op. cit., p. 18.

<sup>65</sup> Apud Joseph Anglade, in G. Molinier, *Leys*, op. cit., t. IV, p. 110, nota 4.

<sup>66</sup> W. Cardoso, *Seguir*, op. cit., pp. 20-21.

Na mesma liña de dedución de Cardoso sitúase Massaud Moisés, en “Idade Média: o universo da poesia”<sup>67</sup>. Preceptivo e descriptivo, este “manual de versificación” (*Arte de trovar*) parece revelar, segundo Moisés, preferencias de carácter ético do anónimo autor (talvez clérigo). Isto explicaría o detallismo relativo co que se comentan as cantigas satíricas, en detrimento das cantigas de amor e das cantigas de amigo<sup>68</sup>. O que dificulta, porén, a aceptación desta tese é a fragmentación do tratado anónimo, como, por certo, subliña o autor. Pola contra, mesmo considerando esa lagoa, tende Moisés a supor que mesmo que o anónimo autor se dedicase ás cantigas de amor e ás de amigo, el faria a partir de enunciados sintéticos, como “que se move a razon dele”, sen estenderse en designacións e definicións<sup>69</sup>.

Ainda que non a teñamos como certa, parécenos máis probable e convincente a idea dunha poética ou manual de versificación que tratase de nomear e definir as cantigas de amor e as cantigas de amigo, talvez con detalles especiolóxicos, ainda que carente de exemplos e modelos, vista a sistemática falta destes nas partes dedicadas aos outros cantares nunha análise relativamente desenvolvida.

Sobre este tratado, comenta tamén Giuseppe Tavani:

(...) elaborada por quem não tinha senão um interesse genérico e superficial de leitor por um patrimonio literario já não actual, e considerava esse patrimonio como um acervo muito mais homogéneo e indiferenciado do que é na realidade, esta desigual descripción da tipología lírica do século XIII e dos primeiros anos do XIV coloca-se provavelmente na fase final da trajetória poética galego-portuguesa; em qualquer caso, não teve nenhuma repercusión, ficando antes sepultada na colectânea preparada pelo Conde de Barcelos, cuja sorte partilhou.<sup>70</sup>

No que concirxe á xenoloxía constante na *Arte de trovar*, son presentadas as cantigas de amor, de amigo, de escarnio e de maldicir. A tensó, así como a *cantiga de vilán* e a *cantiga de seguir*, é tomada como unha “maneira de trovar”, considerada un dos “xéneros menores”<sup>71</sup>.

Tendo en conta que o autor anónimo da *Arte de trovar* se preocupa con “uma finalidade muito mais práctica do que teórica”<sup>72</sup>, os termos son utilizados ou vagamente, como “cantigas”<sup>73</sup>, ou especificamente como “cantigas d’escarmeo”, non sendo rexistrado o termo “xénero”, por certo só documentado no século XV<sup>74</sup>.

<sup>67</sup> M. Massaud, “Idade Média: o universo da poesia”, in *As estéticas literárias em Portugal: séculos XIV a XVIII*, Lisboa: Caminho, 1997, pp. 15-74.

<sup>68</sup> Ibid., p. 30. Cf. J-M. d’Heur (ed.), “L’Art de trouver du Chansonnier Colocci-Brancuti. Édition et analyse”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, vol. IX, 1975, pp. 321-398, p. 384.

<sup>69</sup> Ibid., pp. 31-32.

<sup>70</sup> G. Tavani, “Poética”, op. cit., pp. 29-30.

<sup>71</sup> P. Lorenzo Gradiñ, “A pastorela peninsular: cronomoxía e tradición manuscrita”, in M. Brea / F. Fernández Rei (coord.), *Homenaxe ó Profesor Constantino García*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1991, t. II, pp. 351-359, p. 351.

<sup>72</sup> G. Tavani, “Poética”, op. cit., p. 11.

<sup>73</sup> Mercedes Brea estuda o uso dos termos *cantar* e *cantiga*, chegando á conclusión de que este termo, máis recente, acaba por substituir aquel na *Arte de trovar* e nas rúbricas. “Cantar et cantiga idem

Na *Arte de trovar*, a lírica trovadoresca galego-portuguesa pode ser observada a partir de dous prismas confluentes<sup>75</sup>: o que trata de elementos poéticos (xéneros, estrofas, rimas), que mesturan os elementos retóricos (*dobre*, *mordobre*), e o que trata de elementos gramaticais (tempos verbais), que estruturan o perfil que segue boa parte das poéticas medievais.

Para establecer as diferenzas entre os xéneros canónicos, o autor bota man de personaxes para definir a cantiga de amor (“eles”) e de amigo (“elas”), e de elementos retóricos para conceptualizar a cantiga de escarnio (*palabras cubertas* ou *aequivocatio*) e de maldicir (*palabras descubertas*)<sup>76</sup>. Con respecto ás “tensós”, caracterízanse pola oposición de ideas que se establece no diálogo entre os trovadores<sup>77</sup>; nas cantigas de seguir, pola súa parte, a marca é a cita que o trovador fai da cantiga do seu colega de oficio<sup>78</sup>.

Ao abordar as cantigas de amor e de amigo, afirma o preceptor do século XIV:

E porque algúias cantigas i há en que falam eles e elas outrossi, perén é bem de entenderdes se som d'amor, se d'amigo: porque sabede que, se eles falam na prim<sup>a</sup> cobra e elas na outra, <é d'<sup>a</sup> amor, porque se move a razon d'ele (como vos ante dissemos); e se elas falam na primeira cobra, é outrossi d'amigo; e se ambos falam en ūa cobra, outrossi é segundo qual deles fala na cobra primeiro.<sup>79</sup>

*Ele* e *ela*, por tanto, determinan en termos xenolóxicos o que é propio da cantiga de amor e da cantiga de amigo<sup>80</sup>. Ademais da personaxe, conta a *razon*<sup>81</sup> de “eles” e “elas”, é dicir, o tema amoro. Ao comentar este fragmento da *Arte de trovar*, Jean-Marie d'Hleur afirma que “la règle donnée est formelle: si le personnage masculin s'exprime en premier lieu, la chanson est d'amour, dans le cas contraire, où le personnage féminin a d'abord la parole, on a à une chanson d'ami”<sup>82</sup>. “S'exprime” é a tradución do autor francés para “se move a razon d'ele”, o que enriquece un dos sentidos que Carolina Michaëlis dá ao termo *razon* e que aproveitamos: argumento.

Non son por tanto os subtemas, nin a narratividade, nin os diálogos, os que entran na consideración do teórico anónimo. Os homes atribuídos ou rebeldes pola

est”, in X. L. Couceiro et al. (coord.), *Homenaxe ó Profesor Camilo Flores*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1999, t. II, pp. 93-108, p. 96, p. 102 e p. 103.

<sup>75</sup> A. G. da Cunha, *Dicionário etimológico Nova Fronteira da Lingua Portuguesa*, 2<sup>a</sup> cd., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 383. Cf. sobre o termo en lingua española e francesa en F. Cabo Aseguinolaza, *Concepto*, op. cit., pp. 268-269, nota 232.

<sup>76</sup> Cf. M. Moisés, *Estéticas*, op. cit., p. 32. O autor identifica tres seccións na *Arte de trovar*: 1. Especies de cantigas; 2. Métrica; e 3. Erros a evitar.

<sup>77</sup> *Arte*, op. cit., pp. 42-43.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>79</sup> *Ibid.*, pp. 44-45.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>81</sup> Cf. J. Alves Osório, “Cantiga de escarnio galego-portuguesa: sociología ou poética?”, in *Linguis e Literaturas: Revista da Faculdade de Letras do Porto*, s. II, vol. III, 1986, pp. 153-197, p. 158.

<sup>82</sup> Por *razon* entende Carolina Michaëlis de Vasconcelos “arrazoado, exposición, argumentación, tema literario; texto ou assunto de uma Cantiga (em oposición a *som*, *melodia*)”. *Ajuda*, op. cit., vol. I, pp. 1-95, p. 77.

<sup>83</sup> J.-M. d'Hleur, *Art*, op. cit., p. 374 (italica nosa).

frialdade innominada dunha *senhor* e as mulleres apaixonadas ou *sanhudas* debido á deslealdade dos namorados son os elementos cos cales se esclarecen ao lector as peculiaridades das cantigas amorosas. Talvez considerando o *corpus* (colixido no que moito máis tarde será coñecido como *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*) que seguiría a súa definición, o autor da *Arte de trovar* non presenta os detalles sobre o *eles* e *elas*, tornando a súa poética precisa, por un lado, e enigmática, por outro<sup>83</sup>.

Precisa é a poética, se considerarmos que a etoloxía dos protagonistas das dúas cantigas amorosas era sobradamente coñecida<sup>84</sup> ou dada como presuposta nos capítulos anteriores, pero perdidos. Enigmática, se pensarmos que os protagonistas das cantigas de amigo (amiga, irmá ou amiga-confidente, nai), por exemplo, son más variados cós da cantiga de amor, o que esixiría, en principio, un maior detalle sobre as personaxes e as cantigas que elas protagonizan. O *eles* é sempre, salvo observación máis sutil, un namorado triste ou xubiloso, paciente ou inquieto, tímido ou arrogante, discreto ou imprudente, obstinado ou desistente, mais invariablemente un home capaz de amar unha *senhor* polas súas calidades inefables. Presupонse que son nobres de liñaxe e de corazón, sen importar o estado civil, o grao de parentesco ou a idade. Con respecto a *elas*, hai namoradas, hai compañeiras, hai nais, hai casadas e hai monxas, que falan de amor ora satisfeita, ora suspenso, ora garrido, ora doloroso.

A pesar desa lagoa, é na “prim<eir>a cobra” onde se observa o termo-chave ou “distintivo de gênero”<sup>85</sup> que corresponderá ao xénero amoroso esperado polos ouvintes ou lectores das cantigas no espectáculo dos trovadores e xograres. O elexiaco termo “senhor” desencadearia no espírito do auditorio a expectativa dunha cantiga sobre a reserva da dama, o amor do poeta, o inesgotable eloxio da amada ou a *coita* da que non se escapa<sup>86</sup>. Ao cantar “amigo”, “amiga/irmá”, “madre” ou “filla”, o trobador predisporía o seu público a ouvir ou ler a polifacética cantiga de amigo: varios temas, diversas personaxes, matizados estados de humor, varios tempos, diversas paisaxes, diferentes circunstancias e matizados puntos de vista.

Estes datos clasificatorios constan no “capítulo quarto” do probable “terceiro capítulo” da *Arte de trovar*. Talvez os detalles sobre as personaxes e as respectivas cantigas, tan laconicamente presentadas polo autor, estivesen presentes nos capítulos anteriores<sup>87</sup>. O que parece motivar a produción do cuarto capítulo, como se sabe, é a

<sup>83</sup> Jean-Marie d'Ileur considera que o autor anónimo practica un verdadeiro “réductionnisme des genres lyriques existant aux genres reconnus”. *Art*, op. cit., p. 385.

<sup>84</sup> Comenta Massaud Moisés a ese respecto: “por meio desse registro [descriptivo], o compilador insinua que, além de tratar-se de conceitos incontrovertíveis, a ponto de se tornarem artigos de lei, significa estar ainda vigente a prática que enunciaram. O tom, por isso, é o de um gramático que ditasse regras fundadas no uso ou de um teórico que reduzisse a preceitos o programa de uma corrente literária. Assim, ao dizer que a cantiga d'amigo se caracteriza pela circunstância de que ‘elas falam na primeira cobra’, e a cantiga d'amor ‘se eles falam na primeira cobra’, não dá margem a dúvida por parte do leitor ou do destinatário do seu breve tratado poético”. *Estéticas*, op. cit., p. 37.

<sup>85</sup> G. Tavani, *Poesia*, op. cit., p. 149.

<sup>86</sup> Sobre os tópicos ou “campos sémicos” da cantiga de amor, cf. G. Tavani, *Poesia*, pp. 109-139.

<sup>87</sup> Como imaxina Lapa nas *Lições*: “o compêndio [a *Arte de trovar*] constava originalmente de seis partes, dividida cada una em capítulos. Faltam infelizmente as primeiras duas partes, que continham os

possible confusión que farián os lectores (consideremos estritamente o manuscrito) diante das cantigas dialogadas amorosas nas que *eles* e *elas* aparecen na mesma cantiga.

Así, é a “razon d’ele” ou a fala dela (“e se elas falam na primeira cobra”) o que lle importa ao teórico da lírica galego-portuguesa para as súas normas e, sobre todo, para o seu testemuño. Son as personaxes as que determinan o xénero ‘cantiga de amor’ e ‘cantiga de amigo’, o que coincide, tantos séculos despois, co que os teóricos do noso tempo indican a respecto dos aspectos que auxilian no recoñecemento dun xénero.

Xosé Luis Couceiro destaca que o criterio xenolóxico baseado no suxcito/protagonista, adoptado polo anónimo autor da *Arte de trovar*, non é “criterio único, nin o máis importante, nin o máis adecuado para determinados textos”<sup>88</sup>. Cremos, no entanto, que para o xénero lírico amoroso o criterio é fundamental, na medida en que a mudança do suxeito lírico establece a modificación non apenas na concepción amorosa, senón no propio discurso. Francis Cairns, ao estudar os xéneros grecolatinos, apunta o suxeito como un dos elementos principais para a clasificación xenolóxica<sup>89</sup>.

Resta saber o porqué de o autor da fragmentada poética colocar no plural o *ele* e o *ela*, cando podemos observar na cantiga de amor unha especie única de suxeito namorado e, na cantiga de amigo, polo menos catro suxeitos (a namorada, a compañeira, a *madre* e a mal casada). Existe unha xeneralización ou preferencia por unha poética de síntese, lonxe dos desdobramientos clasificatorios, como nas *Leys d’amors* e noutras artes retóricas trovadorescas?

Alfred Jeanroy, en *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, critica os teóricos medievais e a súa tendencia clasificatoria: “Il ne faut attacher à cette distinction aucune importance au point de vue de l’histoire du genre; elle émane uniquement de ces théoriciens qui poussèrent si loin (on peut le voir surtout par les *Leys*) la manie de la classification et de la codification”<sup>90</sup>.

Pola súa parte, Giuseppe Tavani pondera o paradoxo do autor anónimo da *Arte de trovar* entre detallar a definición de xéneros menores e a xeneralización dos maiores:

Mas se por um lado o tratado português ostenta uma meticulosidade comparável à manifestada pelas *Leys d’amors* no que diz respeito à definição de géneros menores pouco ou

preceitos das cantigas d’amor e d’amigo”, op. cit., p. 223. Máis recentemente, en “Notas a unha cantiga dionisiaca”, Xosé Luís Couceiro comenta que, nos capítulos perdidos, posiblemente a poética fragmentaria presentaría “ao menos un esbozo de subxéneros ou variedades de cantiga de amigo”. In M. Brea / F. Fernández Rei, *Constantino García*, op. cit., p. 286, nota 6.

<sup>88</sup> X. L. Couceiro, notas, loc. cit.

<sup>89</sup> F. Cairns, *Generic*, op. cit., pp. 3-33. Xosé Filgueira Valverde tamén indica a “preferencia polo protagonismo” do anónimo tratadista en “Sobre a nomenclatura da cantiga peculiar galego-portuguesa medieval: *leixa-pren*, *refrán*, *cossaute...*”, in *Estudios sobre lírica medieval: traballos dispersos (1925-1987)*, Vigo: Galaxia, 1992, pp. 17-43, p. 23.

<sup>90</sup> A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge: études de littérature française et comparée*, 3<sup>a</sup> ed., Paris: Ancienne Honoré Champion, 1925, p. 64, nota 1.

nada representados nos cancioneiros, por outro lado exibe uma notável despreocupação relativamente às distinções internas aos géneros maiores. É evidente que a acefalia do manuscrito e a consequente falta dos capítulos relativos à cantiga de amor e à cantiga de amigo, nos impede de conhecer qual foi a atitude do redactor relativamente aos subgéneros da segunda: por outras palavras, nunca sabremos se ele teve em conta, por exemplo, a tipologia das pastorelas ou das bailadas, que deviam ser consideradas modalidades da cantiga de amigo.<sup>91</sup>

É certo, como alerta Giuseppe Tavani, que a fragmentación do códice nos impide comprobar para que tendencia o anónimo autor se inclinaría ao redactar as súas prescricóns trobadorescas: para a síntese ou para a “mania da classificação e da codificación”. Sexa como for, non é a presenza de ríos, praias, igrexas ou a estación de flores o que parece estar na concepción dos xéneros do anónimo teórico. Porén, son precisamente estes elementos os que chamaron a atención dos críticos modernos e inspiraron a taxonomía das cantigas de amigo, seccionadas en diversas especies<sup>92</sup>, omitíndose ou desconsiderándose o papel das personaxes que as constitúen<sup>93</sup>.

Nese interím, un termo gañou visibilidade na crítica sobre o trovadorismo: *canción de muller* (*chanson de femme*, *canción de mujer*), desconecido polos trovadores e preceptores coevos. Xeneralizador, na medida en que abarca todas as especies de cantigas europeas medievais cuxa mundividencia implica a muller, sexa pola voz lírica ser dunha moza ou casada, sexa polo feito de o trovador dedicar todo o seu canto ao universo desas mulleres, ese termo adquire *status* de xénero do que derivarian as especies en varias rexións de Europa: *Frauenlied*, *chanson de malmarieée*, *chanson de nonnette*, cantiga de amigo, *xarjah*.

Alfred Jeanroy indica como un poeta anónimo escribe sobre unha “dame soupirant”, dándolle voz de tal maneira que acaba por ser preterido. Do mesmo modo, Colin de Champeaus cede o seu poema á voz dunha dama “a cuer verai”, ficando tamén alleo ao poema<sup>94</sup>. Trátase, certamente, de exemplos de cantigas de malmaridadas, un tipo de canción de muller francés. Máis adiante, Jeanroy fala sobre a preponderancia da “chanson de femme” na lírica romance e cita as súas diferentes variedades, entre elas as cantigas de amigo<sup>95</sup>.

Nas primeiras abordaxes críticas en portugués, Carolina Michaëlis de Vasconcelos menciona a expresión *chanson de femme* a propósito dunha recensión que fai da edición de Henry Lang das cantigas de Don Denis. José Joaquim Nunes, comparando as cantigas de amor coas de amigo, utiliza o termo traducido: “em rigor

<sup>91</sup> G. Tavani, “Poética”, op. cit., p. 16.

<sup>92</sup> Cf. C. Cunha, “Lirismo. Época Medieval: Géneros e subgéneros”, in J. Prado Coelho (dir.), *Dicionário das literaturas portuguesa, brasileira e galega*, Porto: Figueirinhas, [s.d.], pp. 411-414.

<sup>93</sup> Segundo os estudos tipolóxicos da lírica francesa medieval de Alfred Jeanroy e Pierre Bec, son personaxes, sobre todo, o elemento que configura o xénero, ademais dos aspectos temáticos, funcionais e formais. Cf. A. Jeanroy, *Origines*, op. cit., p. 387 e P. Bec, *La lyrique française au Moyen Âge (XIIe – XIIIe siècles): contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris: A. & J. Picard, 1977, 2 vols., vol. I p. 184.

<sup>94</sup> A. Jeanroy, *Origines*, op. cit., pp. 91-92.

<sup>95</sup> Ibid., p. 151 et seq.

o título que ás da primeira espécie convinha era o de *Cantigas de mulher, ou de donas*, em harmonia com a fraseología do tempo”<sup>96</sup>.

Pierre Bec, inspirado en Alfred Jeanroy, considera canción de muller

(...) un corpus assez varié de genres poétiques globalement caractérisés par un monologue lyrique, à connotation douloureuse, placé dans la bouche d'une femme. C'est là l'élément fondamental, car s'il y a dialogue, comme parfois en Allemagne et surtout au Portugal, il ne saurait s'agir que d'une variante formelle, non essentielle. Les femmes «s'adressent soit à une amie, soit à leur mère, soit plus rarement à leur amant, présent ou absent (...).»<sup>97</sup>

No artigo “‘Trobairitz’ et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au Moyen Âge”, Pierre Bec toma como sinónimos os termos “chansons d’amí” e “chansons de femme”<sup>98</sup>.

Para Petra Sofie Wirth, a canción de muller é un tipo de poesía encontrado en todo o mundo desde tempos antigos. Alén diso, “these songs seem to have certain common elements: a feminine narrative voice, emphasis on the expression of emotions, use of nature as a source of imagery and setting, and reference to women’s occupations”<sup>99</sup>.

En 1986, Ria Lemaire editou *Eu canto a quien conigo caminha*, reunión de varios artigos sobre a presenza da muller nas tradicións hebrea e europeas, así como na transición das tradicións orais ás escritas<sup>100</sup>. O concepto ou os varios trazos que componen a canción de muller aparecen nalgúns pasaxes: “é característico das cancións de muller o lugar central que ocupa o erotismo”<sup>101</sup>; “o fondo de tristura, propio da canción de muller en xeral”<sup>102</sup>, ou “a ausencia do pai, unha das características da poesía feminina”<sup>103</sup>.

En *Canción de mujer, canción de amigo*, Vicente Beltrán reúne cantares femininos peninsulares e anexa exemplos estranxeiros ao libro. Ao introducir a súa edición, esclarece o concepto a partir do cal selecciona as cancións de muller presentadas:

El conjunto de textos marcados por estos rasgos [reiteración de situación, personaxes, motivos] abarca un grupo de autores que, en gran parte, no son sino juglares, adscribibles a una escuela que se caracteriza por el uso de recursos excluidos de la lírica trovadoresca: rima

<sup>96</sup> *Ajuda*, op. cit., vol. II, p. 77 e J. J. Nunes, *Amigo*, op. cit., vol. I, p. 3.

<sup>97</sup> P. Bec, *Lyrique*, op. cit., p. 57. Cf. a crítica de Pilar Lorenzo Gradiñ sobre a importancia da interferencia dos interlocutores nas cantigas dialogadas. *Canción*, op. cit., pp. 82-83.

<sup>98</sup> Id. “Trobairitz et chansons de femme: contribution à la connaissance du lyrisme féminin du Moyen Âge”, in *Cahiers de Civilization Médiévale*, Paris, vol. XXII, nº 3, juil.-sept. 1979, pp. 235-262, p. 235.

<sup>99</sup> P. Sofie Wirth, *The mother archetype in the cantigas d'amigo*, dissertation (Doctorade in Philosophy), University of North Carolina, 1983, p. iii.

<sup>100</sup> R. Lemaire (ed.), *Eu canto a quien conigo caminha*, Santiago de Compostela: Laiovenzo, 1998.

<sup>101</sup> J. Bekkenkamp, “O Cantar dos cantares: unha canción de muller nunha tradición masculina”, in R. Lemaire, *Canto*, op. cit., p. 75.

<sup>102</sup> P. van Voorst van Beest, “Canción de berce – canción de mujeres”, in R. Lemaire, *Canto*, op. cit., p. 138.

<sup>103</sup> Ibid., p. 139.

asonante, métrica irregular y –e paragógica en la rima. Comparados con el resto de la poesía gallego-portuguesa, destacan por el vocabulario concreto y la presencia del paisaje; si los proyectamos, nuevamente, sobre el fondo de la lirica europea del siglo XIII, observaremos la presencia de un protagonista femenino y un concepto del amor más primario, menos alambicado que el conocido como cortés: es la mujer la que sufre y suspira por el amigo, la que accede a sus peticiones y comparte un mismo deseo. Son, en conjunto, los rasgos de lo que se viene conociendo como canción de mujer.<sup>104</sup>

Pilar Lorenzo Gradín dedicou enteiramente a súa tese de doutoramento, *La canción de mujer en la lírica medieval*, á estrutura e ao concepto do xénero. Abranguendo textos desde a segunda metade do século X ata os séculos XV e XVI, a autora reuniu un *corpus* extenso de varias tradicións poéticas: textos mediolatinos, mozárabes<sup>105</sup>, occitano e occitano-cataláns, franceses, galego-portugueses, italianos e casteláns. As cancións femininas constantes destas tradicións teñen como punto común o feito de seren

(...) un producto de tipo tradicional que surgió por polígenesis en las diversas literaturas, y, precisamente por eso, va a presentar en cada una de ellas rasgos particulares; las analogías, al menos en territorio neolatino, son explicables por el fondo cultural común que caracteriza a la Romania. Poco a poco el código irá enriqueciéndose con experiencias literarias varias, entre las que deben considerarse la mozárabe – sobre todo en lo que se refiere a la Península Ibérica – y la occitana, por lo que en muchos casos el estudioso se enfrenta a un producto cultural híbrido.<sup>106</sup>

Á parte disto, a canción de muller preséntase como “una alternativa estilística, en la que se introducen unos temas y motivos particulares siempre desde una focalización narrativa determinada, la femenina, que origina que el código se diferencie del resto de la producción lírica medieval y se presente como el reverso de la cansò”<sup>107</sup>.

A partir deste concepto do *corpus* –sobre o que Lorenzo Gradín non deixa de resaltar a dificultade de precisión cronolóxica e os espiñosos problemas de orixe das cantigas femininas–, a autora estuda nunha perspectiva comparatista os *tropi* e as *figurae*, os tipos de narrativa, as marcas temporais e espaciais, o discurso eloquioso ou detractor das personaxes envoltas (amiga, amigo, marido), as relacións amorosas e a simboloxía de que se revisten as cancións femininas.

<sup>104</sup> V. Beltrán (ed.), “Introducción”, in *Canción de mujer, canción de amigo*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987, pp. 9-34. Cf. a crítica que María do Rosário Ferreira presenta sobre esta “Introducción”. Para a autora, o concepto de canción de muller é “um dos mais perigosos atoleiros dos estudos literários medievais”, xa que, por exemplo, non se coñecen testemuños xenuinos, senón textos popularizantes que, a falta daqueles, tornáronse modelos do que presumiblemente serían as cancións de muller. *Águas doces, águas salgadas: da funcionalidade dos motivos aquáticos na cantiga de amigo*, Porto: Granito, 1999, p. 17, nota 17.

<sup>105</sup> Federico Corriente discute o uso deste termo (“la inexacta e ideologicamente sesgada designación de ‘mozárabe’”), substituindoo por “romandalusí”. *Poesía*, op. cit., p. 11.

<sup>106</sup> P. Lorenzo Gradín, *Canción*, op. cit., p. 10.

<sup>107</sup> Ibid., p. 271. Cf. o capítulo II: “Estructura poética”, p. 79 et seq.

Destes estudos rapidamente enumerados<sup>108</sup>, depréndese unha definición *post rem* da canción de muller, baseada no estudo dos propios textos polos críticos. Ao lado da *cansó*, xénero cortés cuxo suxeito lírico masculino se volve en dirección á mundividencia dos homes, a canción de muller asume a función de grande xénero en que se reunirian as cantigas europeas (inclusive mozárabes)<sup>109</sup> en que se detectan, ademais da predominancia da voz feminina, o rexistro popularizante, o aspecto narrativo e o temario amoroso.

Sendo así, cantiga de malmaridada, *Frauenlied*, *xarjah* ou vilancico serían algunas das especies do xénero canción de muller, desenvolvidas a partir da cultura de cada reino ou tradición cultural. Cada unha delas tería un suxeito lírico feminino perfectamente identificable: ora unha muller casada imposibilitada de ver o seu amigo, ora unha muller solteira, todas, no entanto, donas dun discurso amoroso ora celoso, ora doloroso, ora exultante. A este grupo ainda se acrecentarian as cantigas narrativas, nas que predomina a mundividencia feminina<sup>110</sup>.

Esta descripción sumaria remitiríanos á idea de que as cantigas femininas teñen como marca temática presuposta o discurso amoroso e que, por tanto, soamente as apaixonadas terían lugar no protagonismo das *chansons de femme*. Mesmo cando a amiga, por exemplo, filosofa na cantiga de Johan Airas de Santiago, “Todalas cousas eu vejo partir”, reflexiona sobre a mudança dos tempos e de todo o demás como pretexto para destacar a constancia do seu amigo en non desexala: “mudan-s’ os ventos e tod’ outra ren,/ mais non se pod’ o coraçon mudar/ **do meu amigo de mi querer ben**”<sup>111</sup>. É o aspecto amoroso, ao fin, o que xustifica o tema da inconstancia do mundo e caracteriza o xénero.

Porén, o autor anónimo da *Arte de trovar* non menciona, no estreito fragmento sobre cantigas amorosas dialogadas, o tema como característica das cantigas de amigo, ainda que se poida deducir que o amor sería a *razon* tanto do discurso da cantiga de amor como da cantiga de amigo.

Talvez se deba a un proceso de selección, nun momento en que a lírica medieval se volve aos temas amorosos inspirados polos cantares de amor occitanos, que os xograres e trovadores retiveron, no repertorio das súas andanzas e visitas ás

<sup>108</sup> Non se pretende facer fortuna crítica do termo, porque o libro de Pilar Lorenzo Gradiño, como facilmente se percibe, é unha síntese minuciosa de estudos sobre a canción de muller.

<sup>109</sup> “De facto, trata-se [a cantiga de amigo] de uma variedade da chamada *cancão de mulher*, conjunto de composições que se caracterizam por possuírem um enunciador ou actor principal feminino, presentes particularmente em conexión co trovadorismo do norte da França, da Alemanha e, em menor grau, na área cultural do occitánico e até em Itália – para além dos exemplares exteriores e, em muitos casos, anteriores á cultura trovadoresca, como sejam os célebres trechos moçárabes das *muaxahas arábiga-andaluzas*”. J. C. Ribeiro Miranda, *Calhelros, Sandin e Bonaval: uma rapsódia de amigo*, Porto: [s. ed.], 1994, pp. 3-22, p. 3, nota 2.

<sup>110</sup> Ou como prefire Francisco Nodar Manso, “cantigas em terceira pessoa”. F. Nodar Manso, *La narratividad de la poesía lírica galaicoportuguesa: estudio analítico*, Kassel: Reichenberger, 1985, 2 vols., p. 67 et seq.

<sup>111</sup> R. Cohen (ed.), *500 cantigas d'amigo*, Porto: Campo das Letras, 2003, p. 537. Cf. J. L. Rodríguez (ed.), *El cancionero de Joan Airas de Santiago*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1980, c. XXIV, p. 142.

cortes, as cantigas femininas que tratasen exclusivamente do amor<sup>112</sup> e non doutros temas ligados, por exemplo, ao traballo, á devoción ou a outra materia do ambiente das mulleres<sup>113</sup>.

Se consideramos o tema do amor, vivido polo suxeito lírico feminino ou narrado polo poeta, como fundamento da canción de muller<sup>114</sup> teríamos que admitir que a única protagonista deste xénero lírico europeo é a *namorada*, sexa casada ou solteira, sexa francesa ou alemá, sexa moza ou adulta, sexa amada ou desprezada, sexa burguesa ou vilá.

Se pensamos, porén, que o elemento determinante deste xénero é a voz da muller ou a súa mundividencia directa ou indirectamente envolta no episodio amoroso, teríamos que admitir que hai protagonistas diferentes no xénero, implicadas na experiencia amorosa dunha muller. Aquí entra a *madre*.

Dada esa inmersión introdutoria nos conceptos da *Arte de trovar* e na xenoxoxía moderna, percibese tanto nas definicións que a medieval poética aliñaba (cantiga de amigo) como nas que esta teoría crea (canción de muller) a orientación clasificatoria ou taxonómica.

Ante isto, pautaremos a nosa discusión sobre xéneros líricos trobadorescos pola consideración á lóxica clasificatoria do autor anónimo da *Arte de trovar* (importa a voz de quen fala na primeira estrofa) e á noción de “xénero crítico”, formulada por Fernando Cabo Aseguinolaza, tendo en conta que o termo “cantiga (ou canción) de muller” e “cantiga de madre” non aparecen nas cantigas nin nas poéticas medievais, tampouco nas rúbricas, o que tornaría esa designación efectivamente un xénero crítico.

Das varias ideas sobre xénero<sup>115</sup>, Cabo Aseguinolaza consegue chegar á tese de que o concepto dese termo depende de tres instancias fundamentais na comunicación literaria: o autor, o receptor e, como receptor especial, a crítica. Sendo así, temos o xénero autorial (“género autorial”), o receptivista (“género de la recepción”) e o crítico (“género crítico”).

<sup>112</sup> Para José Carlos Ribeiro Miranda, as cantigas de amigo (e a súa concepción de amor “possível”) foron creadas como protesta contra o ideal de amor que apartaba o cabaleiro (subalterno) da muller desexada (prometida a homes de alta liñaxe). *Calheiros*, op. cit., p. 11 et seq. Cf. tamén A. Resende de Oliveira, *Trovador*, op. cit., p. 109.

<sup>113</sup> Petra Sofie Wirth, ao definir a canción de muller, menciona as ocupacións femininas como un dos temas presentes nese tipo de poesía. *Mother*, op. cit., p. iii. Para Ria Lemaire, en “As mulleres na literatura popular”, a *chanson de toile* sería unha canción de traballo. In R. Lemaire, *Canto*, op. cit., p. 31.

<sup>114</sup> Nese sentido, a afirmación de Jonneke Bekkenkamp, de que o erotismo ocupa o lugar central na canción de muller, en “O *Cantar dos cantares*: unha canción de muller nunha tradición masculina” (op. e loc. cit.), debe ser interpretada non no sentido de que todas as personaxes nesa canción *amam*, senón que as experiencias femininas directa ou indirectamente xiran ao redor do amor. Só así se comprende que a nana, por exemplo, sexa unha canción de muller.

<sup>115</sup> Citen os máis coñecidos: Tzvetan Todorov, en “El origen de los géneros” (in M. A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco, 1988, pp. 31-48); H-R. Jauss, “Littérature”, op. cit.; M. Bakhtin, *Estética*, op. cit. As varias nocións de xénero e as críticas a elas dedicadas poden ser rastrexadas en F. Cabo Aseguinolaza, *Concepção*, op. cit.

Distinto do xénero autorial (identificado coa intención enunciada do autor e dependente do contexto histórico da producción da obra<sup>116</sup>) e do xénero receptivista (relacionado co referente de lectura que un lector adopta, definindo a súa propia posición ante o desafío que supón a lectura dunha obra nova<sup>117</sup>), o xénero crítico é aquel cuxo (re)coñecemento non se procesou na época en que a obra foi editada, senón no(s) comentario(s) teórico(s) que o patentou(aron). Máis especificamente,

(...) el género crítico puede entenderse entonces como una unidad metatextual, resultado de una acción de postprocesamiento [Traducción, comentario, escritura de novos textos, etc.] o transformación, formulada, por tanto, de una manera explícita, y que aparece vinculada a un determinado *corpus* literario, acotado desde unos planteamientos crítico-teóricos que pueden ser precisados<sup>118</sup>.

O xénero crítico, así, choca dalgunha maneira coa posición metodolóxica que Alan Deyermond asume, a de focalizar obras medievais a partir dunha terminoloxía desconocida dos trovadores e dos autores de artes poéticas coevas. Isto ilustra o que Adena Rosmarin considera o papel do crítico: “(un crítico) no ya pasivo y que simule actuar como puro reflector de una realidad distanciada y ajena a él, sino que se comporte como verdadero agente que no teme poner el énfasis en su labor de selección, argumentación y mediación”<sup>119</sup>.

De maneira complementaria ao que o autor entendeu producir e ao que o receptor (ouvinte ou lector, no caso medieval) pensou interpretar, o xénero crítico é, sobre todo, o resultado dunha decisión crítica<sup>120</sup>. Tendo en conta isto, trátase a *cantiga de madre*, como a canción de muller, dun xénero crítico, cuxas implicacións tentaremos sustentar no estudo que presentamos.

<sup>116</sup> F. Cabo Aseguinolaza, “El género autorial”, in *Concepto*, op. cit., pp. 237-264. “El género autorial posee dos facetas particularmente aptas para tentar una posible caracterización: es un concepto histórico, es decir, está ligado a una determinada situación, única desde la cual puede ser construido; y es un concepto textual, puesto que es en el texto, núcleo de la comunicación literaria, donde está inscrito. No en vano lo presentábamos en el anterior capítulo como la dimensión genérica inserta en un texto concreto como intención enunciada, entendida esa dimensión como referente al que apuntan los índices ilocucionarios”, p. 240.

<sup>117</sup> Ibid., cap. 6: “El género de la recepción”, pp. 265-289, especialmente p. 289.

<sup>118</sup> Ibid., p. 303.

<sup>119</sup> A. Rosmarin apud F. Cabo Aseguinolaza, *Concepto*, op. cit., p. 305.

<sup>120</sup> Ibid., p. 299. O exemplo que ilustra a tese de Cabo Aseguinolaza é a literatura picaresca. *Grosso modo*, os autores non intentaron producir o que sería o “xénero picaresco”, deles desconecido, tampouco os lectores pensaron lelo, senón unha literatura satírica ou de miscelánea. Os críticos, ao comentar, analizar e interpretar os textos “picarescos”, crearon o termo e etiquetaron o xénero.







## *As cantigas protagonizadas pola madre*

Atrás das solteirinhas están as māes, rigorosas por obrigación natural e tradicional. O seu oficio é guardar, preceaver, admoestar, castigar quando as filhas se demoram na fonte ou na igrexa, teimam em ir á romaría, ou voltam do bailado com o brial roto. Compassivas e favorecedoras do amante só por excepción e cálculo, mostram-se ciumentas e rivaes das filhas de longe en longe.

*Carolina Michaëlis de Vasconcelos<sup>1</sup>*

A *madre* é representada en diversos discursos do Medievo, tanto como figura de talle histórico como personaxe (moitas veces tipo) de apelo literario. Desde os libros de liñaxes ata as crónicas, desde os poemas goliardescos ata as cantigas de Santa María, desde as novelas de cabalaría ata os *fabliaux*, desde as ordenacións ata as bulas, a nai presenta variadas facetas. Divinas, nas cantigas relixiosas de Afonso X, coidadosas, na peza de Rojas, respectables, en *A demanda do santo Graal*, vulnerables, nas cantigas satíricas, as *madres* son suxcitos determinantes na tradición literaria occidental cristiá, sexa polo aspecto negativo, concernente á Eva xenesíaca, sexa polo aspecto idealista, relativo á virxe maternidade de María.

Nas cantigas de amigo, o retrato e a función da *madre* non escaparán necesariamente a aquela redución de perfil, ora malo, ora bo, fosilizada pola cultura e polo tempo. Pola contra, o probable enraizamento deste xénero lírico feminino na tradición pretorbadoresca, popular e posiblemente pagá, e a conxuntura histórico-socio-cultural peninsular que o inspirou<sup>2</sup>, como vimos no segundo capítulo, implicará a aparición de matices inesperados na concepción desa personaxe en xeral rotulada pola crítica de *gardadora cruel* ou de *confidente* da filla namorada.

A partir dunha investigación máis minuciosa, algúns aspectos viñeron á superficie da análise tanto das vinte e sete cantigas como dos estudos sobre a *madre* galego-portuguesa. Como veremos, esta desempeña non só a función social de *mater*

<sup>1</sup> C. Michaëlis de Vasconcelos (ed.), *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990, 2 vols., vol. 2, parágrafo 428, p. 894.

<sup>2</sup> Como afirma José Carlos Ribeiro Miranda, en *Calheiros, Sandin e Bonaval: uma rapsódia de amigo*: “Deve, além disso, ser entendido [o cantar de amigo] na sua forma inicial, como um modelo poético-musical que traduz um processo repleto de tensões e contradições de interesses que, aliás, é típico de toda a cultura cortés da Europa medieval e se revela plenamente em várias formas literárias”. Porto: [s. ed.], 1994, pp. 3-22, p. 22.

familias, preocupada polo futuro da filla ás voltas co seu corpo e pola sedución dos rapaces, senón tamén como muller que desexa, que capta as regras do xogo amoroso e que comprende, aproveita, explora ou exhorta a súa filla ás experiencias que esta comeza a descubrir, inxenua e capciosamente.

Os trobadores lograron suxerir, nos seus versos, perfis que parecen ultrapasar o modelo de Sara ou de Maria Domingas, reducidos ao desempeño do ben e do mal polas *madres*. Nos discursos desas mulleres, ainda que estilizados pola producción dos poetas da corte, insinúanse unha serie de valores e expectativas capaces de lles dar trazos menos estereotipados e simplistas. A observación de tales trazos ocupará este capítulo.

Consideremos así catro subtipos de *madre* e os seus matices caracterolóxicos, para facilitar a nosa exposición. Bascados, en principio, na terminoloxía tradicional a respecto das nais, nomeadamente nos estudos de Jean-Marie d'Heur (un dos primeiros a se debruzar máis sistematicamente sobre os retratos da *madre*) e de Esther Corral Diaz (unha das más recentes), catro son os subtipos detectados: a *madre-gardadora* (dezoito cantigas), a *madre-cómplice* (cinco), a *madre-celestina* (tres) e a *madre-amiga* (unha). A excepción desta última, os outros subtipos subdividense: para a *gardadora* hai a *maltratadora*, a *pescudadora*, a *queixosa* e a *tolerante*; para a *cómplice*, a *defensora*, a *protectora* e a *medianreira*; para a *celestina*, a *alcaioita* e a *perversa*<sup>3</sup>.

Para os catro subtipos escollemos unha cantiga-tipo que os ilustrase e, ao mesmo tempo, fundamentase a nosa opinión a respecto das facetas da *madre* galego-portuguesa. Durante o comentario desa cantiga, as outras que fan parte do mesmo grupo caracterolóxico serán tamén abordadas, consideradas as variacións do modelo. Este, pola súa parte, foi seleccionado a partir do seguinte criterio: no grupo das *madres-gardadoras*, por exemplo, hai catro subdivisións que reflicten o grao máximo (*maltratadora*) e o grao mínimo (*tolerante*) da garda materna. Para o comentario, servirémonos do grao medio da garda, aquel no que se perciben elementos que resumen todos os graos dese subtipo de nai nas cantigas de amigo.

#### 4.1. A *madre-gardadora* de Pai Gomez Charinho

O verbo “guardar (do germ. *warta*); observar, vigiar alg. com fins quer protectores quer tirânicos”<sup>4</sup> e a súa acepción positiva (protexer) e negativa (tiranizar) son a base do adxectivo que preferimos utilizar para designar a función máis común da *madre* nas cantigas de amigo. “Rigorosa” (Michaëlis), “hostil” (d’Heur), “vixilante” (Lapa) e “prohibidora” (Tavani) son os sinónimos cos que a crítica se

<sup>3</sup> Preferimos discutir os nomes dos subtipos e as súas variacións a medida que formos presentando as cantigas, volvendo esta parte introductoria más leve e as análises e os comentarios más dinámicos. Convén lembrar, tamén, que o seccionamento dese *corpus* de vinte e sete cantigas non poderá ser rigoroso nin definitivo. É a análise e a interpretación, que delas se fai, as que orientan ese agrupamento, por iso relativamente arbitrario, pero didáticamente funcional.

<sup>4</sup> C. Michaëlis de Vasconcelos, *Ajuda*, op. cit., vol. I (Glossário), p. 43.

refire a esta personaxe. O termo *gardadora*, inspirado en Pilar Lorenzo Gradín<sup>5</sup>, porén, englobaeses sinónimos e mantén a ambigüidade do verbo.

A garda, no ambiente ibérico do século XIII, é unha actitude defendida xudicialmente. Afonso X, en *Las siete partidas*, redactadas probablemente entre 1256 e 1265, outorga que “poder e señorío, han los padres sobre los hijos segúnd razon natural, e segúnd derecho. Lo vno, porque nascé dellos, lo al porque han de heredar lo fuyo”<sup>6</sup>. Este señorío chega a permitir que o pai poida, por razóns de miseria e necesidade, vender e empeñar os fillos e, en caso extremo, alimentarse deles: “e este es otro derecho de poder [o de comer os fillos] que ha el padre sobre sus hijos, que son en su poder, el qual no ha la madre”<sup>7</sup>. Dáse a perda dese poder, no entanto, cando os pais castigan “el hijo cruelmente, e fin aquella piedad quel deue auer, segund natura”<sup>8</sup>, e, no caso da *madre*, cando esta casa novamente<sup>9</sup>. Por “razón natural” e por “razón de derecho”, polo tanto, están os fillos sometidos á garda dos pais.

Na cantiga “Mha filha, non ey eu prazer”, de Charinho, entrevese unha gradación curiosa na función gardadora desempeñada pola *madre*:

Mha filha, non ei eu prazer  
de que parecedes tan ben,  
ca voss' amigo falar ven  
convosc', e ven<ho> vos dizer  
**que nulha ren non creades**  
**que vos diga que sabhades,**

filha, ca perderedes i  
e pesar mi á de coraçon  
e ja Deus nunca mi perdon,  
se menç', e digo vos assi  
**que nulha ren non creades**  
**<que vos diga que sabhades>,**

filha, ca perderedes i,  
e vedes que vos averrá:  
des quand' eu quiser, non será;  
<c> ora vos defend' aqui  
**que nulha ren <non creades**  
**que vos diga que sabhades>,**

<sup>5</sup> Refírese a autora á nai como personaxe que ofrece unha etopía negativa, unha vez que comunmente é “el ‘gardador’ de la joven”. *La canción de mujer en la lirica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990, p. 174.

<sup>6</sup> Alfonso X, *Las siete partidas*, Madrid: Boletín Oficial del Estado, 1974, 3 vols., Partida IV, Título XVII, p. 46.

<sup>7</sup> Ibid., Título XVII, Ley VIII, p. 48.

<sup>8</sup> Ibid., Título XVIII, Ley XVIII, p. 51.

<sup>9</sup> Ibid., Partida VI, Título XVI, Ley V, p. 104. A garda aquí ten a acepción oficial de “tutela”, cando o fillo se converte en orfo de pai e pasa a someterse á autoridade da nai.

filha, ca perderedes i  
no voss', e demais pesa a min<sup>10</sup>

As tres cuartetas seguidas de refrán-dístico e de *fiinda*-dístico<sup>11</sup> evocan unha escena doméstica capaz de insinuar tensións e valores cotiáns que vivirían as mulleres da Galiza ou mesmo as da Europa medieval. Preocupada pola sedución do namorado da filla, a nai tenta defendela, alertándoa sobre a labia e as palabras do rapaz, que poderán perdela.

A este respecto, San Xerome escribiu, a inicios do século V, epístolas que Enrique Finke designa de “el programa de la educación para la mujer medieval”<sup>12</sup>. Dúas epístolas, en particular, procuran orientar as nenas para un comportamento cristián: “Lettre CVII: A Laeta, sur l'éducation de sa fille” e “Lettre CXXVIII: A Pacatula”<sup>13</sup>.

Na primeira, San Xerome aconsella a Laeta sobre a crianza de Paule, consagrada a Cristo pola súa nai antes mesmo de nacer. Non obstante, os consellos de San Xerome abranguen as fillas de cristiáns, mesmo aquelas que non se ordenarán. Destacan os coidados coa alfabetización (fragmento famoso pola sensibilidade pedagógica do autor), a crianza, o vestuario (simple), a postura (discreta) e a alimentación (moderada). A nena debe ignorar os instrumentos musicais, evitar a compañía de mozas sedutoras e coquetas, facer as oracións, recitar os salmos, cantar os himnos e traballar todo o tempo “qu'ainsi la nuit la trouve au labeur”.

A preocupación de San Xerome resalta o perigo do ocio e a necesidade dunha vida devota, o que garantiría, tanto para a leiga como para a relixiosa, unha vida honesta, é dicir, castidade nas casadas e virxindade nas doncelas<sup>14</sup>. Na “Lettre CXXVIII: A Pacatula”, San Xerome aconsella evitar os rapaces e as palabras deshonestas, obedecer e respectar a nai, evitar o público e procurar gardarse no cuarto<sup>15</sup>.

<sup>10</sup> R. Cohen (ed.), *500 cantigas d'amigo*, Porto: Campo das Letras, 2003, p. 301. Cf. C. Ferreira da Cunha, *Cancioneiros dos trovadores do mar*, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1999, pp. 137-138.

<sup>11</sup> Excepto en situacións en que sexa estritamente necesario, deixaremos de lado a anotación estrutural das cantigas que analicemos, unha vez que Mercedes Brea e o seu equipo xa a presentan na *Lírica profana galego-portuguesa: corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 1996, 2 vols. No caso da cantiga de Pai Gomez Charinho, cf. vol. 2, c. 114,10, p. 715.

<sup>12</sup> E. Finke, *La mujer en la Edad Media*, Madrid: Revista de Occidente, 1926, pp. 38-76, p. 48 et seq.

<sup>13</sup> Jérôme (Saint), *Lettres*. Texte établi et trad. par Jérôme Labourt. Paris: Les Belles Lettres, 1949, 8 vols. Lettre CVII: A Laeta, sur l'éducation de sa fille, pp. 144-158 (vol. V, 1955); Lettre CCXXVIII: A Pacatula, pp. 148-154 (vol. VIII, 1961).

<sup>14</sup> M. E. Lacarra, “Los paradigmas de hombre y de mujer en la literatura épicolegendaria medieval castellana”, in *Estudios históricos y literarios sobre la mujer medieval*, Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 1990, pp. 7-34, p. 16.

<sup>15</sup> Jérôme (Saint), op. cit., Lettre CCXXVIII: A Pacatula, p. 152. Nesta carta, San Xerome tamén chama a atención sobre o amor das mulleres polos adornos (p. 149).

O consello ao recato feminino, debido ao perigo das seduccións do mundo (sobre todo dos homes), é unha das constantes na literatura moralista que se produciu posteriormente<sup>16</sup>. Mais non soamente. O discurso xurídico tamén se preocupou do perigo da sedución, que é previsto por *Las siete partidas*. O fragmento seguinte presenta non só as maneiras de sedución e asedio dos homes, senón que tamén sinala a falta de alternativas para as mulleres desbarataren esa situación, que acaba por difamalas:

Enojos, e deshonras, e pesares fazen a las vegadas los omes a las mugeres que son virgines, o casadas, o biudas que biuē honestamēte ē sus casas, e son de buena fama, e trabajā se de fazer esto ē muchas maneras. Ca tales y ha que vā a fablar cō ellas yendo muchas veces a sus casas do morū, o siguiēdo las en las calles, o en las Eglefias, o por otros lugares do las fallā. Otros y ha que se non atreū a fazer esto: mas embiā les joyas encubiertamēte a ellas, e aun a aquellas con quien biuē para corrōper tābien a las vnas como a las otras. E otros y ha que se trabajā de las corrōper por alcahuetas, o en otras maneras muchas, de guisa que por el mucho enojo, o el gran afincamiento que les fazē tales y ha dellas que vienē a fazer yerro. E aun las buenas, e las que se guardan de errar, fincan como infamadas, porque sospechan los omes que fazen mal con aquellos que las siguen tan a menudo en alguma de las maneras sobredichas, e los que desto se trabajan tenemos que fazen muy gran tuerto, e gran deshonra a ellas, e a sus padres, e a sus maridos, e a sus fuegros, e a los otros parientes<sup>17</sup>.

No cancioneiro mariano de Afonso X, a cantiga “Como Santa Maria se vingou do escudeiro que deu couce na porta da ssa eigręja” trata dun home que tentou forzar unha moza, “en húa festa, per com’ eu aprendi,/ de meant’ Agosto”:

O escudeyro que vos dixe chegou  
e viu húa moça, de que sse pagou,  
que forçar cuidou;  
mais ela per ren non llo consentia.  
*Mal ss’ á end’ achar*  
*[quen quiser desonrrar Santa Maria.]*

E travando dela cuidou-a forçar;  
mais proug’ a Deus [e] nono pod’ acabar,  
ca foi-lí’ escapar  
e fogind’ á eigręja sse collyá.  
*Mal ss’ á end’ achar...<sup>18</sup>*

<sup>16</sup> C. Casagrande, “A mulher sob custódia”, in C. Klapisch-Zuber (dir.), *História das mulheres: Idade Média*, Porto: Afrontamento, 1993, vol. 2, p. 114.

<sup>17</sup> Alfonso X, *Siete*, op. cit., Partida VII, Título IX, Ley V, pp. 33-34. Nas *Ordenações afonsinas*, percibese a mesma preocupación no Libro V, Título VIII, Item 1 (lei do tempo de Afonso IV, século XIV): “Outro sy porque nos he dito, que em alguūs lugares, tambem nos lugares per que nos andamos, como nos outros lugares do nosso Senhorio, nom temendo DEOS, nem justiça temporal, atrevendo-se em taaes usos e cultumes, de que ataa qui usaron, induzem per afaagos e per outras maneiras alguās mulleres virgeñs, e viuvas, que vivem honestamente, pera fazerem com ellas maldades de feus corpos”. Cf. tamén, no mesmo Libro, o Título XXII. *Ordenações afonsinas*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, 5 vols., vol. V, p. 37 e pp. 86-87.

<sup>18</sup> Alfonso X, el Sabio, *Cantigas de Santa María*, Madrid: Castalia, 1986-1989, vol. III, c. 317, pp. 134-137.

Este perigo, así como o do rapto e o do casamento sen autorización<sup>19</sup>, parece explicar a función materna máis aproveitada como tema polos trobadores nas súas cantigas de amigo: a garda. A preocupación materna cos “afaagos” e “outras maneiras” do amigo é o tema que Charinho desenvolve nesta cantiga de *atafiinda* monologada, na que apenas a *madre* exerce o seu papel de gardadora<sup>20</sup>.

Na primeira estrofa, dous poderes insértanse no discurso: o da garda materna, por conseguinte, o poder consuetudinario, da moral e da tradición, e o poder da sedución masculina. Ese embate é desencadeado por unha situación presuposta: a da filla preparada (“parecedes tan ben”) para o encontro co amigo e a do exame que a *madre* fai da situación. Ao ver a filla embellecida, propensa ás artimañas amorosas do amigo, a nai adiviña as estratexias do namorado e tenta preparar a filla para a defensa.

No refrán, preséntanse ao mesmo tempo a estratexia de sedución e a estratexia de defensa: “que nulha ren non creades/ que vos diga, que sabhades”. No primeiro verso do refrán, a nai aconsella a filla a non crer no que o amigo lle dirá; no segundo, expón aquilo no que a filla non deberá crer: a ciencia no amor (“sabhades”) e as promesas (“que vos diga”) que os arroubos xuvenís, sábese, sempre tornan profícuos. Pedr’ Amigo de Sevilha, na cantiga dialogada “— Dizede, madre, por que me metestes/ en tal prison”, pon na fala da nai a descripción dalgunhas das artimañas do amigo: “e sei, filha, que vos traj’ enganada/ con seus cantares que non valen nada”. E remata: “— Filha, ben sei eu vossos corações/ ca non quer’ én gran pesar atender”<sup>21</sup>.

O efecto nefasto da crenza no que dirá o amigo é o tema da segunda cuarteta: “ca perderedes i/ e pesar mh á de coraçon”. Non só a perda da castidade parece estar implicada na dor da *madre*. “Perdida”<sup>22</sup> a filla, o dano esténdese á nai, responsable polo valor feminino máis apreciado no Medievo, a virxindade<sup>23</sup>. A expresión “pesar mh á de coraçon”, é dicir, “sinceramente”<sup>24</sup>, se nun primeiro momento parece ser un tópico no discurso da *madre* escrupulosa, no entrelazado dos versos e sentidos da cantiga adquire peso dramático, así como os versos seguintes, con clixé alterado, no

<sup>19</sup> Sobre estes dous tópicos, cf. H. Dillard, *La mujer en la Reconquista*, Madrid: Nerea, 1993, p. 165 et seq.

<sup>20</sup> É curiosa a análise de António Resende de Oliveira ao relacionar a figura salvagardadora do porteiro (obstáculo físico entre os raptos e as damas) coa *madre*: “e a figura do porteiro aparece ainda nas cantigas de amigo, mas disfarçado aquí de mãe severa que se interpõe entre a donzela e o amigo”. *O trovador galego-português e o seu mundo*, Lisboa: Notícias, 2001, pp. 23-34, p. 32.

<sup>21</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 453. Cf. M. Brea, *Lírica*, op. cit., vol. II, c. 116,7, p. 736.

<sup>22</sup> O sentido varía nos glosarios. Carolina Michaëlis de Vasconcelos rexistra a acepción “arruinarse” para o verbo “perder-se”. *Ajuda*, op. cit., vol. I, pp. 66-67.

<sup>23</sup> Rodrigues Lapa comenta, a respecto do lirismo galego-portugués, que “[neste lirismo] o conceito da virgindade e da honra da mulher desempenha um papel importantíssimo e quase exclusivo”. *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade Média*, Lisboa: Edição do Autor, 1929, p. 262. Cf. tamén S. Vecchio, “A boa esposa”, in C. Klapisch-Zuber (dir), *História*, op. cit., p. 167.

<sup>24</sup> W. Mettmann, “Glossário”, in Afonso X, o Sábio, *Santa María*, op. cit., vol. IV, p. 77.

primeiro: “e ja Deus nunca mi perdon<sup>25</sup>/ se menç”, e digo vos assi”. A inquietude da nai, no desexo de que a filla crea no que lle aconsella, manifestase na sagacidade con que entende a situación coñecida (a súa experiencia de *madre* dálle sabedoría para recordar e observar os camiños que homes ansiosos e mulleres inxenuas seguen na descuberta amorosa)<sup>26</sup>: as fillas descoñecen a malicia dos homes; os homes coñecen a inxenuidade das mozas; e as nais saben que as fillas namoradas non cren nos seus consellos que poden conter mentiras ou calumnias contra o amigo<sup>27</sup>.

O sentido común que domina a circunstancia (home sedutor/muller inmatura) orienta a *madre* diante do impase: o consello fracasará, porque a filla apaixonada estará xorda ás súas advertencias de muller madura. Resta insistir na advertencia: a perda da filla. Isto é retoricamente salientado por Pai Gomez Charinho, ao transformar o verso “filha; ca perderedes i” en *ritornello* ou *cobra capdenal* no primeiro verso da segunda e terceira estrofa e no primeiro verso da *fiinda*.

Aos seus argumentos a *madre* engade, na terceira estrofa, o que sería o prognóstico (“e vedes que vos averrá”, ou seja, o dano), a súa vontade (“des quand’ eu quiser, non será”) e a súa autoridade (“<e> ora vos defend’ aqui”). Ao reforzar o seu poder neses versos, a nai acentúa o ton antes sutil da garda (“Mha filha, non ei eu prazer/ de que parecedes tan ben”) e aumenta a forza que ela parece desexar que sexa secundaria en relación á súa sabedoría, nas dúas primeiras estrofas. O agravamento do ton dáse no uso da conxunción condicional “des quand”<sup>28</sup> e da vontade exposta na frase “eu quiser non será”, é dicir, *se eu non quixer, non ocorrerá*. Máis forte ca este verso é o seguinte, no que o verbo “defend(er)” non deixa dúbidas sobre a expresa vontade materna: “ora vos defend’ aqui”. O verbo “defender” significa comunmente “prohibir”<sup>29</sup>, acepción que corrobora o ápice do poder vixilante da nai. No entanto, a prohibición non pretende impedir o encontro, senón a crenza da filla; o que se prohíbe, entón, é que esta crea na “fala” do amigo, levándoa á “perdición”, idea que reaparece na *fiinda*, por un lado, mais, por outro, ultrapasa en intensidade a noción de peso da nai nas estrofas anteriores: “filla, ca

<sup>25</sup> A expresión é alteración do clixé “sc Deus mi perdon”, común no final dos versos para a obtención de rima en “on”. Cf. J. Sáez Durán / A. Viñez Sánchez, “Expresiones fijas en las cantigas gallego-portuguesas”, in J. Paredes (ed.), *Medieval y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada: Universidad de Granada, 1995, vol. IV, pp. 261-272.

<sup>26</sup> A. Cotarelo Valledor (ed.), *Cancionero de Payo Gómez Charinho. Almirante poeta (siglo XIII)*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1984, p. 157: “la madre, experimentada y previsora”. Na cantiga dialogada “— Tal vay o meu amigo, con amor que lh'eu dey”, de Pero Meogo, a *madre* advierte a filla, considerando a súa propia experiencia de seducida: “— E guardade-vos, filha, cá já m'eu atal vi/ que se fez coitado, por guanhar de míñ”, L. A. de Azevedo Filho (ed.), *As cantigas de Pero Meogo*, Santiago de Compostela: Laioveneto, 1995, p. 50.

<sup>27</sup> Como é o caso da cantiga de Johan Soarez Coelho, “— Filha, direi-vos ū ren”, na que a nai tenta inducir a filla a crer no desamor do amigo, ao que esta responde: “— Madre, creer vos ei eu d’ alí e non desso”. R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 172. Cf. J. J. Nunes (ed.), *Cantigas d’amigo dos trovadores galego-portugueses*, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973, vol. II (Texto), c. CXX, pp. 110-111.

<sup>28</sup> A. Cotarelo Valledor (*Charinho*, op. cit., p. 246), J. J. Nunes (*Amigo*, op. cit., vol. III, p. 607), W. Mettmann (“Glossário”, op. cit., p. 97) e C. Michaëlis de Vasconcelos (*Ajuda*, op. cit., vol. I, p. 26) rexistran a acepción “desde que”.

<sup>29</sup> A. Cotarelo Valledor, *Charinho*, op. cit., p. 246. W. Mettmann inclúe a acepción de “prestar auxilio a, proteger”. “Glossário”, op. cit., p. 91.

perderedes i/ no voss', e demais pesa a mim". Mais que 'pesar de corazón', a idea do último verso da *fiinda* suxire o albo da preocupación materna: a súa responsabilidade pola castidade da filla. A súa perda danaraa, pero prexudicará sobre todo á *madre*, considerada incapaz de protexela.

Aínda que ningún indicio de linguaxe nos indique o espazo e o tempo, parece certo situar a escena do monólogo no interior da casa, onde a filla acaba de se situar ("parecedes tan ben") para recibir o amigo que "falar ven". O verbo "vir" (acción que se realiza, polo tanto, na dirección de quen fala, a *madre*) permitenos conjecturar esta hipótese. É aínda no interior da casa, talvez, onde a nai tenta advertir a filla. Advertencia que trae consigo unha serie de implicitos comúns ao *corpus* das cantigas de amigo nos *Cancioneiros*: o embelecemento da moza suxeriría a súa predisposición á sedución amorosa; o encontro co amigo levaría á sensualidade; a realización amorosa podería desencadear o desinterese ou a deslealdade do amigo; o desinterese propiciaría o abandono da moza<sup>30</sup>; e o abandono podería provocar a *coita* da amiga, o que entristería a *madre* ("e demais pesa a mim").

A escolha da cantiga "Mha filha, non ci eu prazer" como punto de referencia para o comentario sobre a *madre-gardadora* (entre as dezoito cantigas que compoñen o seu conxunto) xustificase. Analizando as vinte e sete cantigas nas que a madre desempeña o papel de protagonista, percibese que a función da *garda* materna comprende polo menos catro actitudes: *maltratadora*, *depcionada*, *pescudadora* e *tolerante*.

A *maltratadora*<sup>31</sup> é a *madre* que leva a súa garda ao mal humor ou á crueldade punitiva, ainda que baixo esta actitude se encontre a intención de educar<sup>32</sup>. A cantiga "– Ai, filha, o que vos ben queria"<sup>33</sup>, de Nuno Perez Sandeu, revela no último verso do refrán, por medio do diálogo coa filla, o maltrato da nai: "– Ai madre, de vós se temia,/ que me soedes por el mal trager". A expresión "mal trager" é unha das que Giuseppe Tavani recolle no campo sémico da prohibición<sup>34</sup>. O seu significado é o de "maltratar" ou "ferir"<sup>35</sup>. Porén, non só o maltrato físico parece caracterizar a garda da nai nesta cantiga de Sandeu. No discurso da nai sobreenténdese unha intención de intriga e de perturbación: "– O que por vós coitad' andava/ ben aqui na vila estava/ e pero non xe vos vño veer". A noticia dada pola nai ten unha finalidade (inducir a

<sup>30</sup> Como se pode verificar na cantiga de Johan Airas de Santiago: "– Por que fezestes, se Deus vos dé ben,/ filha, quanto vos el vño rogar?/ ca des enton, non vos ar quis falar". R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 558. Cf. J. L. Rodríguez (ed.), *El cancionero de Juan Airas de Santiago: edición y estudio*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1980, p. 204.

<sup>31</sup> Ou hostil, como prefire denominala Jean-Marie d'Hleur en *Recherches*, op. cit., p. 503 et seq.

<sup>32</sup> No *Libro de buen amor*, a relación entre maltrato e educación expõe nunha estrofa: "Piensa la madre cara que por la educar,/ por acosarla, herirla y por la censurar,/ por ello será casta y la hará estar,/ y éstos son agujones que le hacen saltar". Apud A. García Velasco, *La mujer en la literatura medieval española*, Málaga: Aljaime, 2000, pp. 47-84, p. 77.

<sup>33</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 268.

<sup>34</sup> G. Tavani, *A poesía lírica galego-portuguesa*, Lisboa: Comunicação, 1990, p. 166 et seq.

<sup>35</sup> J. J. Nunes, *Amigo*, op. cit., vol. III, pp. 694-695.

filla á idea de que o seu amigo é desleal, pois foi á vila e non a quixo ver), que a propia filla desbarata, dicindolle que o amigo non a viu por medo á *madre*.

Esta cantiga chama a atención non só polo feito de que é unha das únicas que fai referencia á “vila” e pola combinación singular de octosílabos e decasílabos no refrán<sup>36</sup>. Elabórase nela un perfil complexo da *madre* e dos seus malos tratos: o físico (“que me soedes por el mal trager”), capaz de prender e impedir a saída da filla para o encontro co amigo, e o moral (“aqui foi oj’, o perjurado,/ e pero non xe vos vño veer”), capaz de minar a confianza da filla na lealdade do amigo.

A cantiga “– Filha, do voss’ amigo m’ é gran ben”<sup>37</sup>, de Garcia Soarez, tamén exemplifica a intención intrigante da nai, así como “– Filha, direi vos ūa ren”<sup>38</sup>, de Johan Soarez Coelho. En ambas, a reacción da filla revela a comprensión do estratxema materno. Na primeira, a namorada retruca a insinuación da nai (“por que se foi e vos non quis veer”), dicindolle que o amigo non a viu porque ela (a namorada) prohibiuelle facelo (“que lho defendi”); na segunda, a filla responde que crerá en todo o que a nai dixer (“creer vos ei eu d’ al”), menos no feito de que o seu amigo non a quiere (“e non desso”).

Mal humor e vinganza son as cores do retrato dunha maltratadora de Estevan Fernandiz d’ Elvas. Na cantiga “– Farei eu, filha, que vos non veja”<sup>39</sup>, a severidade da garda mestúrase cunha certa graza que Elvas dá ao diálogo<sup>40</sup> da *madre* queixosa (“– De vós e del, filha, ei queixume”) coa filla, vitima da falta de reserva do amigo. Ao ouvir decir que esta ten *entendededor* (namorado), a nai prohíbe os encontros. A filla reaccionou desesperada (“– Ai mha madre, por Deus non seja”) e xustifica a indiscreción (ou falta de reserva) do amigo: “eu o dev’ a lazerar, que o fiz/ sandeu e el con sandice o diz”. Nessa mesma primeira estrofa, evitando contrariar a *madre* e tentando deixala segura da súa autoridade, a filla pregúntalle a razón da prohibición, chamándolle “madr’ e señor”<sup>41</sup>.

Ignorando os epitetos e enfurecida (“Lazerar mh á esse perjurado”), a nai di que se matará se for verdade o boato e se do “falso non [se] vengar”. A ecuación *namoro escondido/loucura de amor/indiscreción do amigo/acción dos mizeradores/descuberta da nai/defensa da filla/prohibición* torna esta cantiga dialogada nunha primorosa escena cotiá e nun retrato menos estereotipado da

<sup>36</sup> J. L. Couceiro, “Nuno Perez Sandeu”, in G. Lanciani / G. Tavani (org. e coord.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, p. 482.

<sup>37</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 307.

<sup>38</sup> Ibid., p. 172.

<sup>39</sup> Ibid., p. 347.

<sup>40</sup> O “diálogo madre-hija”, segundo Pilar Lorenzo Gradiñ, aparece en “Filia si vox tua”, mediolatino, e nun tristico castelán, ademais das cantigas galego-portuguesas. *Canción*, op. cit., p. 116.

<sup>41</sup> Irene Freire Nunes chama a atención sobre o papel de “suserania” da *madre*, ao afirmar que a doneela das cantigas de amigo é “dependente, ela propia vassalo de um suserano: a autoridade materna que a ‘guarda’”. “Voz e representação da mulher na poesía occitánica e galego-portuguesa”, in *Actas do Colóquio A Mulher na Sociedade Portuguesa: Visão Histórica e Perspectivas Actuais*, Coimbra: Instituto de História Económica e Social, 1986, 2 vols., vol. II, pp. 11-19, p. 16.

*madre*<sup>42</sup>, enfadada coa noticia do namoro da filla e aldraxada pola indiscreción ou maledicencia da xente (“Ca me dizen”)<sup>43</sup>.

A *madre-decepcionada*<sup>44</sup> figura nas cantigas como aquela que, debido á súa vixilancia malograda, quéixase dainxenidade ou da inconsecuencia da filla. A cantiga de Pero Meogo, “Fostes, filha, eno bailar”<sup>45</sup>, exemplifica a gardadora (“E rompestes i o vestir/ que fezestes a pesar de min”)<sup>46</sup> que desvela o que Armando López Castro designou como a “loucura erótica da filla”<sup>47</sup>. O ton do monólogo nas catro estrofas é de censura, pero sen a obstinación rabiosa da *madre* de Estevan Fernandiz d’ Elvas. Rotan na cantiga a constatación da desobediencia (“Fostes, filha, eno bailar/ e rompestes i o brial”) e o consello que debería ser gardado: “poilo cervo i ven;/ esta fonte seguide a ben,/ poilo cervo<sup>48</sup> i ven”.

En parte proverbio, en parte alerta, o refrán manifesta o que a nai lle dixerá á filla antes de esta ir ao baile e á fonte, así como contrasta o episodio do “brial” roto co que podería salvagardalo: procurar<sup>49</sup> rectamente o camiño, evitando o cervo, “unha idealización simbólica do namorado”<sup>50</sup>. O tempo presente, o do fastío da nai sobre o episodio que aconteceu na fonte, nos disticos, e o tempo pasado (e futuro), o do consello (talvez mesmo a atemporalidade que cerca as advertencias), tamén rotan na cantiga de Meogo. Así, o perigo das tarefas (lavar cabelos, roupas) e dos paseos na fonte e no baile é ilustrado tanto pola consecuencia (“e rompestes i o vestir”) como polo consello contra os *cervos*, que frecuentan os lugares aos que acudian as mozas.

<sup>42</sup> Carmen M. Radulet afirma que “in questo testo emerge una maggiore caratterizzazione della figura della madre che esce dallo stereotipo di personaggio-ostacolo all’amore della figlia”. *Estevam Fernandez d’Elvas: il canzoniere*, Bari: Adriatica, 1979, p. 42.

<sup>43</sup> Ibid., p. 95.

<sup>44</sup> Ainda que non pretendamos traducir o pensamento de Jean-Marie d’Heur, parécenos, porén, que este termo coincide de certa maneira co que o autor francés denomina “la mère inquiète”: “a côté du type de la mère hostile, les troubadours ont nuancé un type de mère soucieuse de la conduite de sa fille”. *Recherches*, op. cit., p. 509 et seq.

<sup>45</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 424.

<sup>46</sup> A título de curiosidade, unha *xarjah* aseméllase no tema e no perfil da *madre* á cantiga de Meogo: “Dime, antes que te mate: ¿qué soltó tus zaragüelles? – Fue el amigo nuevo, madre, no había sido el antiguo”. F. Corriente, *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús*. Madrid: Gredos, 1997, p. 209.

<sup>47</sup> A. López Castro, “El Cancionero de Pero Meogo: poética y tradición”, in *Revista de Poética Medieval*, Alcalá de Henares, nº 3, 1999, pp. 85-106, p. 100. “Loucura” é o termo que Filipe de Novara utiliza para describir as aventuras amorosas das mulleres. *Apud S. Vecchio, “Esposa”*, op. cit., p. 167: “as mulheres más, observa Filipe de Novara, poden ser, como mías, até melhores que as boas, hábeis como são em reconhecer nas filhas os sinais da ‘loucura’ que já experimentaram directamente”.

<sup>48</sup> Rip Cohen exclúe o que considera un erro do copista: *namorado*, substituíndo por *cervo* nos dous versos do refrán. *500 cantigas*, op. cit., p. 424, nota 1. Cf. J. J. Nunes, *Amigo*, op. cit., vol. II, c. CCCXVIII, pp. 378-379, e L. A. de Azevedo Filho, *Pero Meogo*, op. cit., p. 80.

<sup>49</sup> Para seguir, Xosé Luis Méndez Ferrín dá o sentido de “percuriar, buscar”. *O cancionero de Pero Meogo*, Vigo: Galaxia, 1966, p. 234.

<sup>50</sup> X. L. Méndez Ferrín, op. cit., p. 63. Cf. R. Lemaire, *Passions et positions: contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes*, Amsterdam: Rodopi, 1988, p. 150.

A fonte é un territorio franqueado á sociabilidade das mulleres<sup>51</sup>. Isto percíbese nos textos xurídicos, por exemplo. María Dolores Cabañas, en “La imagen de la mujer en la Baja Edad Media castellana a través de las ordenanzas municipales de Cuenca”, observou o día a día feminino nas vilas: comprar e vender no mercado, asistir aos oficios relixiosos e dirixirse ás fontes en busca de auga, ademais de tirar o lixo na rúa, xuntarse despois da misa para tomar parte nas maledicencias e obstruir as rúas para rexoubar<sup>52</sup>. Ao tratar dos lugares onde a muller pode ser testemuña (como propios da súa condición), o *Livro das leis e posturas* apunta: “em Muynho. e en forno. e en lauandaria. e em banho”<sup>53</sup>. Lugar propicio, polo tanto, para actividades domésticas, para os encontros e para o “pecado”<sup>54</sup>. De aí a advertencia das nais ás fillas sobre a necesidade de “seguir” ben á fonte.

Ilustrando tamén o perfil da *madre-decepcionada*, a cantiga de Johan Airas de Santiago, “— Ai mha filha, de vós saber quer’ eu”<sup>55</sup>, trata da queixa da nai diante da entrega da filla aos chamamentos do namorado (“por que fezestes quanto vos mandou/ voss’ amigo”). O resultado da entrega da amiga é o abandono do namorado (“ca des enton non vos ar quis veer”), o que desgusta a nai (“— Por que fezestes, se Deus vos dé ben,/ filha,”). Na cantiga “Filha, o que queredes ben”<sup>56</sup>, de Johan Servando, a decepción parece vir na pregunta (“e ides vós ben querer/ a quen vos non quer veer?”), cuxa resposta implícita da filla tende a contrariar o desexo da *madre* (“Andades por el chorando”).

Con características de muller sagaz e contíñeira, a figura da *madre-pescudadora* oscila entre a garda e a curiosidade. Sondadora ou rexoubeira, atenta ou intrigante, ela indaga para tornar a súa vixilancia más eficaz e menos frontal. Na cantiga dialogada de Johan Bayeca, “— Filha, de grado queria saber”<sup>57</sup>, tres estrofas son elaboradas en función dun curioso *crescendo*. Na primeira estrofa, a nai quere saber que acontece coa filla e co amigo (“como vos vai ou como vos aven”), ao que a filla lle responde que ambos se queren ben e nada máis. Non convencida, a nai, na segunda estrofa, dille á filla que os ve falar e chorar. Na terceira estrofa, preocupada

<sup>51</sup> “Se podía encontrar a las mujeres de cualquier localidad lavando las ropas de sus familias o sus cabellos en los cursos de aguas locales. También se las podía observar llevando grano a un molino de agua para hacer harina, aunque en los molinos solía haber más personas de ambos sexos que en las fuentes de agua de una comunidad”. H. Dillard, *Mujer*, op. cit., pp. 182-183.

<sup>52</sup> In C. Segura Graño (ed.), *Las mujeres medievales en las ciudades medievales: Actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid: Seminario de Estudios de la Mujer, 1984, pp. 103-108, p. 105.

<sup>53</sup> *Livro das leis e posturas*, Lisboa: Universidade de Lisboa, 1971, p. 37. Dedúcese que a fonte está relacionada coa “lauandaria”, co “banho” ou con ambas as actividades.

<sup>54</sup> “El obispo de Cuenca, a fines de la Edad Media, siguiendo la tradición bíblica, considera a la mujer sinónimo de pecado, y utiliza como uno de los principales argumentos para justificar su petición de ayuda a los Reyes Católicos para construir la traída de agua a la parte alta de la ciudad, el evitar las oportunidades de pecado que se originan cuando las mujeres van al río a por agua, pues el frecuentar aquellos lugares apartados les estaba convirtiendo en pecadoras”. Mª D. Cabañas, “Imagen”, op. cit., p. 106.

<sup>55</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 558.

<sup>56</sup> Ibid., p. 381.

<sup>57</sup> Ibid., p. 462.

pola posibilidade de que ocorrerá algo más (“se mais á i feit”), pide que a filla non o negue, pois se algo houber entre eles, “outro conselh’ avemos i mester”. Tres intentos de sondaxe son utilizados pola *madre* para saber o que ocorre coa súa filla: que hai entre os namorados? Por que se falan sempre e chorar? Ocorreu algo grave? Todo parece indicar que a única interdición da *madre* se restrinxen ao contacto sexual (“se mais á i feit”), xa que o namoro en si non está prohibido. As preguntas talvez investiguen a razón do “choro” que a filla e o amigo sofrerán, sinal de algo indebidamente ocorrido, o que alerta a nai, a pesar da resposta da filla, no refrán: “quero-lh’ eu ben e que-lo el a mi,/ e ben vos digo que non á mais i”.

Tamén sondadoras son as *madres* das cantigas “– De que morredes, filha, a do corpo velido?”<sup>58</sup>, de Don Denis; “– Filha, se gradoedes”<sup>59</sup>, de Lopo, “– Dizede m’ ora, filha, por Santa María”<sup>60</sup>, de Nuno Fernandez Torneol; “– Vejo vos, filha, tan de coraçon”<sup>61</sup>, de Pero de Veer; “– Digades, filha, mha filha velida”<sup>62</sup>, de Pero Meogo e “– Muit’ á que diz que morrerá d’ amor”<sup>63</sup>, de Roi Martinz d’ Ulveira. Procurando xustificacions para manter (ou non) a garda, as nais procuran saber a razón do choro da filla (a de Don Denis, a de Lopo e a de Veer), a identidade do seu amigo (a de Torneol), o motivo da demora na fonte (a de Meogo) e os efectos da súa garda (a de Ulveira).

As respostas achegánnos a dimensión do grao da garda e do nivel de relación entre nai e filla: certa complicidade na cantiga de Don Denis (“Madre, moiro d’ amores que mi deu meu amigo”) e na de Meogo (“[– Os amores ei]”); obediencia na de Lopo (“– Non mi dan amores vagar”) e na de Torneol (“– Madr’, eu amostrar volo ei”); petulancia na de Veer (“– Non poss’ eu, madre, sempr’ andar cantando”); e receo na de Ulveira (“– Direi vos, madr’, as perdas que á i”). Se nas primeiras o que se revela é a atención da nai aos estados de humor da filla, nas outras o cadro da sondaxe é máis dinámico.

Pero Meogo elabora a súa cantiga a partir de tres segmentos paralelisticos autónomos: 1. “– Digades, filha, mha filha velida (filha louçana)”, 2. “– Tardei, mha madre, na fontana fria (fria fontana)”, 3. “– Mentir, mha filha, mentir por amigo (amado)”. Non inadvertidamente, o primeiro par de disticos trata da pregunta sobre o retraso na fonte, o que dá lugar á situación de retorno da filla á casa, fóra do prazo previsto, sendo descritos doux elementos-chave: a beleza da moza e a frialdade da fonte. O refrán “[– Os amores ei]” expresa o que sucede co sentimento da filla e coa sospeita da nai: a paixón<sup>64</sup>. O segundo lanza a resposta cifrada da filla: “– Tardei, mha madre, na fontana fria/ cervos do monte a augua volv<i>an“. O último revela a (in)comprensión da *madre* (“nunca vi cervo que volvesse o río”).

<sup>58</sup> Ibid., p. 600.

<sup>59</sup> Ibid., p. 486.

<sup>60</sup> Ibid., p. 133.

<sup>61</sup> Ibid., p. 360.

<sup>62</sup> Ibid., p. 425.

<sup>63</sup> Ibid., p. 343.

<sup>64</sup> Segundo Ria Lemaire, o plural *amores* significa ‘desexo de amor, paixón’. *Passions*, op. cit., p. 174.

Para Ricardo Senabre, a reacción da *madre* dá lugar a un sentimento de dor por perder a complicidade da *filla*<sup>65</sup>, o que tornaria a cantiga tematicamente encamiñada cara ao posible distanciamento que se establece entre nai e filla no momento en que o amor rompe a inxenuidade desta. Alan Deyermond, pola contra, pensa que o comentario da *madre* (“nunca vi cervo que volvesse o rio”) demostraría a falta de experiencia amorosa da nai, o que revela a súa incapacidade para comprender a *filla*<sup>66</sup> e confirma a interpretación de Senabre, en canto á ruptura da complicidade entre elas. Nunha visión máis sociolóxica, Leodegário de Azevedo Filho interpreta o diálogo da nai como a representación do código moral comunitario<sup>67</sup>, papel claramente ligado á figura materna.

Considerando o ton do verso “nunca vi cervo que volvesse o rio”, non nos parece improbable que a *madre* asuma na cantiga o papel dunha muller sagaz, irónica a punto de verificar coa filla o que, de antemán, xa deducira: o encontro co namorado na fonte retardou o retorno da filla. Como no ditado popular portugués, “plantar verde para colher maduro”, a estratexia da *madre* funciona como pregunta que xa coñece a resposta, mais que avalía a franqueza do indagado. O motivo dos cervos na resposta lanza a dúbida: se os cervos do monte non remexen a auga do río, que ou quen turbou as augas e que augas son estas? A interpretación foi discutida por varios críticos e a simboloxía erótica é a que dá a dimensión e o teor da cifrada xustificación da *filla*<sup>68</sup>.

Se a pregunta, en ton imperativo (“Digades, filha”), pode revelar a garda severa da nai, hai, porén, atenuantes (“mha filha velida”) que a proximan a unha figura máis tolerante cos arroubos da filla, que comeza ou se mantén no xogo amoroso co amigo. Eses atenuantes componen o perfil da *madre-tolerante*, que pasamos a examinar.

Diante de certas circunstancias, a nai tolerante permite que a filla visite o amigo (“Vistes, filha, noutro dia/ u vos dix’ eu que gran prazer/ eu avia d’ irdes veer/ voss’ amigo que morria”<sup>69</sup>, de Johan Nunez Camanez), acéptao (“O por que vós migo baralhades;/ quero-lh’ eu ben, poilo vós amades”<sup>70</sup>, de Nuno Fernandez Torneol), ou permite o encontro amoroso, advertindo a filla dos perigos da sedución

<sup>65</sup> R. Senabre, “Las cantigas de Pero Meogo: problemas textuales y hermenéuticos”, in *Anuario de Estudios Filológicos*, Cáceres, vol. III, 1980, pp. 229-241, p. 241.

<sup>66</sup> A. Deyermond, “Pero Meogo’s stags and fountains: symbol and anecdote in the traditional lyric”, in *Romance Philology*, Berkeley, vol. XXXIII, nº 2, 1979, pp. 265-283, p. 280.

<sup>67</sup> L. A. de Azevedo Filho, “Para uma leitura simbólica das cantigas de Pero Meogo”, in Y. Frateschi Vieira (coord.), *Atas do I Encontro Internacional de Estudos Medievais da Associação Brasileira de Estudos Medievais*, São Paulo: Humanitas, 1995, pp. 67-79, p. 74. Cf. artigo do mesmo autor: “A narrativa de símbolos na lírica de Pero Meogo”, in *Agália*, Coruña, nº 21, 1990, pp. 3-13, p. 4.

<sup>68</sup> Por ser un dos primeiros en analizar o aspecto simbólico dos motivos do cervo e da fonte no cancionero de Pero Meogo, remitimos ao lector a X. L. Méndez Ferrín, *Pero Meogo*, op. cit., p. 54 et seq. e p. 86 et seq., respectivamente.

<sup>69</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 137.

<sup>70</sup> Ibid., p. 127.

masculina, como na cantiga “Filha fremosa, vedes que vos digo”<sup>71</sup>, de Bernal de Bonaval, e “Mha filha, non ei eu prazer”<sup>72</sup>, de Pai Gomez Charinho.

Como indicamos, na cantiga de Charinho, mestúranse aspectos de decepción (“nom ci cu prazer/ de que parecdes tan ben”), pescuda (“e vedes que vos averrá”), tolerancia (“ca voss’ amigo falar ven/ convosc”) e, talvez, moi sutilmente, o de maltratadora, se considerarmos que os versos “des quand’ eu quiser, non será,/ <e> ora vos defend’ aqui” poden indicar un cambio de actitude da *madre*, se as súas condicións non foren atendidas pola filla.

As diferenzas na postura gardadora da *madre* matizana, distanciádoa do estereotipo da nai apenas rigorosa. Do maltrato á tolerancia, do coidado á intriga, a variación da actitude da garda ou da custodia<sup>73</sup>, de todos os modos, subliña unha das funcións fundamentais da *-madre* na Idade Media. Non é sen razón que un dos temas máis frecuentes nas cantigas de amigo é o da queixa da filla contra a vixilancia materna<sup>74</sup>, como nas cantigas nas que a namorada é a emisora (“e, mentr’ eu en sa prison/ for” e “trage-me mal e sôo guardada”, de Airas Carpancho<sup>75</sup>; “mha madre, mal me trouxestes”, de Vasco Rodriguez de Calvelo<sup>76</sup>; “Amigo, quando me levou/ mha madr’ <a> meu pesar, daqui”, de Johan Airas de Santiago<sup>77</sup>) e na cantiga dialogada de Pedr’ Amigo de Sevilha, “— Dizede, madre, por que me metestes/ en tal prison”<sup>78</sup>, na que a filla inicia a fala e a *madre* responde<sup>79</sup>. Tampouco é aleatorio o feito de, nas cantigas femininas, a nai estar sempre preocupada coas saídas, as demoras e os choros da filla, unha vez que a integridade desta está baixo a súa responsabilidade, como ilustra a cantiga de Pai Gomez Charinho que vimos analizando.

<sup>71</sup> Ibid., p. 368.

<sup>72</sup> Ibid., p. 301.

<sup>73</sup> En “A mulher sob custódia” Carla Casagrande comenta que “*custodia* serve para indicar tudo aquilo que pode e deve ser feito para educar as mulheres nos bons costumes e salvar as suas almas: reprimir, vigiar, encerrar, mas também proteger, preservar, cuidar. As mulheres guardadas são amadas e protegidas como um bem incstimável, escondidas como um tesouro frágil e precioso, vigiadas como um perigo sempre imanente, encerradas como um mal de outro modo não evitável. Esta série complexa de intervenções, que vão da repressão mais rígida ao cuidado mais amoroso, deve ser praticada desde a infância e portanto acompanhar a mulher, seja ela leiga ou religiosa, em todas as fases de sua vida”. In C. Klapich-Zuber (dir), *História*, op. cit., p. 121.

<sup>74</sup> Mesmo nas cantigas de amor o tema da garda materna tamén é referido, como na cantiga “Non vi molher, des que naci” de Johan Airas de Santiago: “De sa madre sei ū ren/ que a manda muito guardar” (J. L. Rodriguez, *Joan Airas de Santiago*, op. cit., c. VI, p. 76.) ou na cantiga “Preguntei ū don[a] como vos direi” de Rodríguez Eanes de Vasconcelos: “de com’ eu filhei orden, assi Deus me perdon;/ fez-mi-a filhar mia madre, mais, o que lhe farei?”, in M. Brea, *Lírica*, op. cit., vol. II, c. 140, 4, p. 885.

<sup>75</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 142 e p. 148.

<sup>76</sup> Ibid., p. 309.

<sup>77</sup> Ibid., p. 542.

<sup>78</sup> Ibid., p. 453.

<sup>79</sup> Trátase de dez cantigas: Segundo a edición de J. J. Nunes, son as LIX (de Estevan Fernandiz d’ Elvas), XCIV (de Airas Carpancho), CCXXXVIII e CCXLIV (de Pero da Ponte), CCLXVIII e CCLXXI (de Roi Fernandiz), CCCXL (de Pedr’ Amigo de Sevilha), CCCLXXXI e CCCLXXXV (de Johan Zorro), e CCCCCXIII (de Pero Meogo).

Georges Duby deduce da análise da obra de Dudon (século XI), de Benoît de Sainte-Maure (século XII) e especialmente de Wace (século XII) a imaxe que comunmente o home ten da muller. Naturalmente fracas, ceden facilmente ao pracer do xogo amoroso, presas da luxuria, á que se inclinan e se abandonan inevitablemente. Saíren sen compañía, polo tanto, significaría non só estar a disposición do perigo externo da violencia ou da sedución de quen pase, senón tamén o risco de estaren entregadas ás propias “más inclinaciones”<sup>80</sup>.

Xa no período da Reconquista, entre os séculos XI e XIII, as situacions vividas polas mulleres revelan a ausencia, polo menos parcial, dos homes. O pai ou o amigo están centrados na obriga do *fosado*, nas guerras, ademais doutras obrigas ás que estaban suxeitos nese período da historia da Península<sup>81</sup>. Isto motivaría e xustificaría a difícil presenza deles no contexto das cantigas femininas e desencadearía as situacions vividas polas nais, fillas e amigas<sup>82</sup>. Unha das circunstancias más presentes é a garda, tendo a *madre* como titora.

Corrobora esta idea Heath Dillard, ao demarcar ben o motivo da garda nesa época, explicando a razón dos receos da *madre*:

Durante la Reconquista había más hombres desarraigados que mujeres libres, de modo que era necesario proteger a las villanas y a sus familias de los maridos poco escrupulosos, incompetentes o indeseados que trataban de entrar en familias establecidas y conseguir una buena posición casándose con una hija de la comunidad<sup>83</sup>.

Á parte disto, o perigo dos raptos e dos estupros (como o da sedución, anteriormente mencionado) tamén preocupaba a *madre*, como se percibe no refrán da cantiga de Pero Meogo: “poilo cervo i ven,/ esta fonte seguiode a ben”. Este perigo sensibilizou a Exidio Romano ao afirmar que “las donzellaz que tienen fu fermosura: e andā vagando por las plaças: asaz pueden temer con razō que non las roben los ladrones de fatanas que son los garçones que andā por la villa”<sup>84</sup>. Xácome Ruiz, no século XIII, ao falar dos criminais sen dereito a apelación, cita os “que forçan as uijrgéés”<sup>85</sup>, o que expresa, neste e nos outros títulos, o coidado constante en salvagardar a castidade das mulleres e a dignidade da *mater familias*.

Tema paralelo nas *cantigas de madre*, o embate entre a obediencia ou non á garda e/ou autorización da nai ao namoro, que se observa nas respuestas das fillas (“quero lh’ eu ben e que-lo el a mi,/ e ben vos digo que non á mais i”, de Baveca, ou “Tardei, mha madre, na fontana fria,/ cervos do monte a augua volv*<an>*”, de

<sup>80</sup> G. Duby, *Damas do século XII: a lembrança das ancestrais*, São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 57-66, p. 61.

<sup>81</sup> As longas ausencias dos maridos debíanse, ademais de ás campañas militares, aos coidados dos animais, aos negócios ou á resolución dos asuntos do rei ou da vila. H. Dillard, *Mujer*, op. cit., p. 201.

<sup>82</sup> M. Rodrigues Lapa, *Orígenes*, op. cit., p. 245 et seq.

<sup>83</sup> H. Dillard, *Mujer*, op. cit., p. 63.

<sup>84</sup> E. Romano, *Regimiento de los principes*, Sevilla: Meinardo Ungut/Estanislao Polono, 1494, f. cxxij.

<sup>85</sup> M. P. Merêa (ed.), *A versão portuguesa das “Flores de las leyes” de Jácome Ruiz*, Coimbra: Universidade de Coimbra, 1918, p. 42.

Meogo), poderia ser explicado polo receo da deserción. Ainda que o *Livro das leis e posturas* e as ordenacions de Don Duarte e de Don Afonso V prescriban que “os matrimonios deuen a sseer liures”<sup>86</sup> e que ninguén “de qualquer estado e condiçom que seja , em todo o Regno, affy Religioso, como Secular, nom costranga per amcaça ou per força alguñ homem ou mulher, pera casar contra sua vontade, mais façam-se todolos casamentos livremente”<sup>87</sup>, sábese que a familia, ao fin, detiña o poder sobre o casamento, interesada nas alianzas e nas vantaxes económicas<sup>88</sup>, ou tamén en intereses de orde familiar ou comunitaria. Esta é a razón do perigo do casamento sen autorización familiar, xa que os fillos poderían ser desherdados<sup>89</sup> e os homes que casasen desa maneira terían os seus bens confiscados<sup>90</sup>.

Catro custodias regulan o comportamento das mulleres casadas no Medievo, segundo Jacopo da Varazze: “o temor de Deus, o controlo do marido, a vergonha perante os outros, o medo das leis”<sup>91</sup>. Ainda que estas custodias teñan sido referidas a propósito da fidelidade feminina, non é difícil deducir que todos esos “ollos” vixilantes da relixión, do casamento, da comunidade e da xustiza facian que as mulleres, e maioritariamente as nais, se preparasen para unha función fundamental, isto é, seguir os preceptos católicos, obedecer os pais, casar, saber e deter o goberno da casa, orientar o marido e educar os fillos. Comentando o teor dos sermons de Jacopo da Varazze ou de Xilberte de Tournai sobre o papel pedagóxico das nais, Silvana Vecchio expón que

(...) constantemente preocupada com a salvação dos filhos, a mãe exerce uma función que é mais de controlo dos comportamentos morais e das prácticas religiosas que de verdadeira instrucción. É sobretodo sua específica missão vigiar a conduta das filhas, que devem ser mantidas longe da frecuencia de compañías inadequadas e da participación en festas ou danças. Relativamente ás filhas, as mães, elas próprias sob a custodia do marido, reproducen a mesma atitude repressiva, voltada para a mesma finalidade: preservar o corpo feminino de qualquer contacto que ataque o valor fundamental, a castidade. O controlo da sexualidade das filhas surge de facto como ámbito privilegiado da pedagogía materna, o único do qual a mãe, seja como for, é responsável (...).<sup>92</sup>

Esa necesidade de vixilancia é ilustrada polo tratado de Francesco da Barberino, *Il reggimento e costumi di donna*, do século XIV. Nos “Precetti di varia

<sup>86</sup> *Livro de leis e posturas*, op. cit., p. 17.

<sup>87</sup> *Ordenações afonsinas*, op. cit., Título X, Item 3, pp. 72-73. Lei probablemente do tempo de D. Afonso II e III, séc. XIII.

<sup>88</sup> En Castela, por exemplo, evidénciase a contradición entre a teoría da liberdade matrimonial e a tradición da interferencia da familia na escolha do cónxuge: “Según se deduce de las acusaciones de soborno, en el siglo XIII las familias continuaron teniendo el control de los matrimonios de sus hijas, a pesar de que la Iglesia afirmaba categóricamente que las mujeres debían elegir libremente a sus maridos”. H. Dillard, *Mujer*, op. cit., p. 66.

<sup>89</sup> *Livro de leis e posturas*, op. cit., p. 165, segundo lei de Don Denis. No mesmo libro, porén, unha lei prevé que as mulleres casadas contra a vontade dos pais non perderán a herdanxa. Op. cit., p. 114.

<sup>90</sup> *Ordenações afonsinas*, op. cit., Título XIII, p. 45 et seq., lei de Don Afonso IV, séc. XIV.

<sup>91</sup> Apud S. Vecchio, “Esposa”, op. cit., p. 153.

<sup>92</sup> Ibid., p. 167.

dottrina”, o autor italiano aconsella: “A madre convien custodire con vigile occhio figlia che badi a lusinghe e dia segno di piacere a chi malamente l’ami”<sup>93</sup>. A *madre-gardadora*, con máis ou menos rigor, leva ao pé da letra ese coidado.

Prohibición e protección, ou garda e coidado, son as sinonimias que compoñen as actitudes das *madres* nas cantigas de amigo, acordes, como non podería deixar de ser, co que o contexto medieval inspiraba. O ton imperativo, persuasivo ou afectuoso, que cerca unha dasas posicíons, é o que definirá o perfil desa figura. Pai Gomez Charinho presenta, como vimos, unha *madre* cuxo comportamento revela ao mesmo tempo comprensión do estado amoroso da filla e preocupación polos efectos do encontro co amigo.

Os ollos coidadosos da nai poden, no entanto, favorecer outros aspectos na relación entre ela e a filla, marcada pola afinidade e a complicidáde. Xa non é a severa custodia a que prevalece nos actos maternos, senón a súa propensión a aconsellar, a acompañar e a incentivar o namoro da filla. A *madre-tolerante* de Charinho insinúa, de certa maneira, a actitude dese tipo de *madre*, que Jean-Marie d’Heur designou de “mère confidente”<sup>94</sup>.

#### 4.2. A *madre-cómplice* de Johan Zorro

“Confidente” é o adxectivo tradicional para designar a *madre*, en oposición ao de “gardadora”. “Conselleira”, “aliada” e “curiosa” son outros dos cualificativos que a crítica lle ten atribuído<sup>95</sup>, alén de “favorecedora” (Nunes). Rodrigues Lapa bota man do termo “cómplice” para describir o papel da *madre* no arranxo xunto á filla dun casamento<sup>96</sup>. Mellor que “confidente” (aquele que recibe *confidencia*: “informação ou revelación secreta, confiança na discreción e lealdade de alguém”<sup>97</sup>), aquel termo abarca as actitudes maternas de acompañamento nas relacións da filla,

<sup>93</sup> In G. B. Festa, *Un galateo femminile italiano del Trecento: il Reggimento e costumi de donna di Francesco da Barberino*, Bari: Giuseppe Laterza & Figli, 1910, p. 167.

<sup>94</sup> J.-M. d’Heur, *Recherches*, op. cit., p. 511 et seq. Cf. tamén J. J. Nunes, *Amigo*, op. cit., vol. I (Introducción), pp. 28-29; G. Tavani, *Poesia*, op. cit., p. 174; M. Rodrigues Lapa, *Lições de literatura portuguesa: época medieval*, Coimbra: Coimbra Ed., 1981, p. 174; ou, máis recentemente, E. Corral Díaz, *Mulleres*, op. cit., p. 186 et seq.

<sup>95</sup> Cf. E. Corral Díaz, *Mulleres*, op. cit., p. 186, p. 188, p. 189 e p. 192, respectivamente.

<sup>96</sup> M. Rodrigues Lapa, *Lições*, op. cit., p. 175. En termos xurídicos, as relacións afectivas, no sentido social do termo (mancebias, casamentos), eran exercidas ou por medio da aprobación da Igrexa, o que se consolidaba co matrimonio, ou por medio dos costumes, como o “casamento por fama” (é dicir, derecho consuetudinario en que o casamento é recoñecido cando viven home e muller durante sete anos continuos en casa mantida e baixo coñecemento da veciñanza. *Livro de leis e posturas*, op. cit., p. 225.), ou como a barreganaría. No *Livro das leis e posturas*, a barregá de home solteiro e non clérigo é tratada con tolerancia, de modo que o seu fillo debe participar da herdanza do pai, mesmo que este contraera casamento e tivera fillos coa esposa oficial. Nas *Ordenações del-rei Dom Duarte*, esa mesma protección é mantida baixo unha lei do tempo de Don Afonso III. Ibid. *Ordenações*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988, Constitución CX, p. 109. Para Linda M. Paterson, a maioria das mulleres occitanas, así como outras europeas, esperaba casar ou vivir en concubinato. *The world of the troubadours: Medieval Occitan society, c. 1100-c.1300*, Cambridge: Cambridge University, 1995, pp. 220-279, p. 269.

<sup>97</sup> A. G. da Cunha, *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 206.

posto que o sentido xeral de “parcería”<sup>98</sup> é o que combina mellor co papel desempeñado pola *madre* nas cantigas que abordaremos.

Ana María Álvarez Pellitero infire, dese desempeño, o que nos parece evidente. Ao destacar o papel de interlocutora activa da *madre* (pregunta e respóndelle á filla) na maior parte das cantigas e, noutra parte, o papel de mera ouvinte, a autora deduce que “la referencia a la madre se ha convertido en un estereotipo de género lírico: canción confidencial amorosa”<sup>99</sup>. Ademais de ser un distintivo de xénero<sup>100</sup>, pasa a ser tamén un distintivo temático. A pesar da afirmación excesivamente xenérica –tendo en conta que non sempre o diálogo coa filla é confidencial–, a conclusión de Álvarez Pellitero é epigráfica para este subcapítulo, así como o é a afirmación de Jole Scudieri Ruggieri, a respecto da relación entre nai e filla na cantiga de Johan Airas de Santiago (“Par Deus, mia madr’, o que mi gran ben quer”): “la fervida e cordiale complicità che unisce le due donne”<sup>101</sup>.

Pouco frecuente no conxunto das cantigas de amigo, o tema da convivencia pacífica entre *madre*, filla e namorado esperta interese na cantiga de Johan Zorro, “El rei de Portugale”, unha das once cantigas da serie deste xograr, nas que se correlacionan os motivos do mar/río, das barcas e da presenza do rei portugués. Exceptuando a “pastorela” (segundo a clasificación de Celso Cunha) “Quen viss’ andar fremosía” e a bailada “Baylemos agora, por Deus, ay velidas”, todas as outras manteñen un fio cohesivo a partir da referencia a aqueles motivos<sup>102</sup>.

El rei de Portugale  
barcas mandou lavrare,  
e lá irá nas barcas sigo,  
mha filha, e voss' amigo

El rei portugueese  
barcas mandou fazere,  
e lá irá nas barcas sigo  
<mha filha, o voss' amigo>

Barcas mandou lavrare  
e no mar as deitare,  
e lá irá <nas barcas sigo,  
mha filha, o voss' amigo>

<sup>98</sup> Ibid., p. 233.

<sup>99</sup> A. M<sup>a</sup> Álvarez Pellitero, “La configuración del doble sentido en la lírica tradicional”, in V. Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, pp. 145-155, p. 150.

<sup>100</sup> G. Tavani, *Poesia*, op. cit., p. 149.

<sup>101</sup> J. Scudieri Ruggieri, “Riflessioni su “kharge” e “cantigas d’amigo””, in *Cultura Neolatina*, Modena, vol. XXII, f. 1-2, 1962, pp. 5-39, p. 22.

<sup>102</sup> C. Cunha, *Cancioneiros*, op. cit., pp. 149-296.

Barcas mandou fazere  
e no mar as metere,  
e lá irá *<nas barcas sigo,*  
*mha filha, o voss' amigo>*<sup>103</sup>

Había tres puntos escuros na cantiga de Zorro, solucionados nun principio pola lección de Rip Cohen. O primeiro<sup>104</sup>, o adxunto adverbial “nas barcas” (“irán nas barcas migo”), implicaría a acción de ir *dentro das barcas*, o que significaría que a *madre* formaba parte da corte do rei Afonso III<sup>105</sup> e gozaría da viaxe na barca real coa súa filla e o namorado desta. Segundo Celso Cunha, porén, “nas barcas” significa efectivamente (ir) *ás barcas*<sup>106</sup>, por metonimia de ‘porto’, onde as barcas serían botadas polo rei. Sendo así, o movemento ao que se refire a *madre* é o do paseo dos tres.

O segundo punto é a lectura do segundo verso do refrán: “mya filha e noss’amigo”. Aínda que rexistrara o pronomo “noss(o)” na lección que publicou, Celso Cunha abre a súa escolla á discusión, creando, por conseguinte, o terceiro nó na lectura da cantiga: o sentido de amizade atribuído ao termo “amigo”. Di o filólogo: “a leitura *noss’ amigo*, permitida por *B*, é a que o verbo aconselha, mas poderíamos aceitar también a lição *voss’ amigo*, considerando *mya filha* vocativo de um sujeito *vós*, subentendido: e lá iran nas barcas migo, (*vós*,) mya filha, e *voss’ amigo*”<sup>107</sup>. Para argumentar favorablemente a súa lección (*noss’ amigo*), Cunha parte do principio de que non debe sorprender a acepción de amizade da palabra *amigo*: “Não deve causar espécie o fato de a mãe ir vê-las [as barcas] em compañía da filha e do seu amigo, dela ou desta (mesmo porque supomos que *amigo* tenha ai o significado de ‘pessoa a quem se dedica amizade’)”<sup>108</sup>. Os exemplos dos que o autor bota man para probar ese significado non son convincentes, se considerarmos que as cantigas evocadas (“— Se eu, mha filha, for *voss’ amigo veer*”, que comentaremos, e “Id’, ai mha madre, vee-lo meu amigo”, de Johan Nunez Camanez<sup>109</sup>) non parecen corroboralo, manténdose o sentido amoroso do termo “amigo” tanto na cantiga de Zorro como na de Camanez.

Desfavorable tamén á tese da amizade proposta por Cunha é o carácter erótico presente noutras das once cantigas de Zorro. As cantigas “Jus’ a lo mar e o rio”,

<sup>103</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 389. Cf. *Cancioneiros*, op. cit., p. 237.

<sup>104</sup> Eses puntos, inseridos todos no refrán, foron considerados por Celso Cunha, cuxa lección transcribimos: “e lá iran nas barcas *migo/ mya filha e noss’ amigo*” (*Cancioneiros*, op. cit., p. 237) (itálica nosa).

<sup>105</sup> Conxectura de Carolina Michaëlis de Vasconcelos. *Ajuda*, op. cit., vol. II, § 426, p. 880, nota 1. António Resende de Oliveira non descarta a posibilidade de o xograr estar en Portugal “no terceiro quartel do séc. XIII ou pouco depois, nos inicios do reinado de D. Dinis”. *Depois do espectáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Colibri, 1994, p. 376.

<sup>106</sup> C. Cunha, *Cancioneiros*, op. cit., “Lição critica”, p. 238. Cf. tamén o “Glossário”, na mesma obra, p. 271.

<sup>107</sup> Ibid., “Lição critica”, p. 238.

<sup>108</sup> Loc. cit.

<sup>109</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 136 e p. 139, respectivamente.

“Pela ribeira do rio salido”, “Per ribeira do rio”, “Mete el rei barcas no rio forte”, “Pela ribeira do rio”, “— Os meus olhos e o meu coraçon” e “— Cabelos, los meus cabelos”<sup>110</sup>, que abordan tamén o tema marítimo/fluvial, permiten comprender o termo “amigo” apenas no sentido común, o de namorado.

Como procura resolver Rip Cohen na súa edición, trátase moi probablemente de “voss’ amigo”, sexa porque no manuscrito a semellanza entre *n* e *v* é grande, sexa porque o sentido do verso gañaría consistencia e coherencia, sexa tamén polo feito de o propio Celso Cunha admitir tal lectura.

De todas as maneiras, tres personaxes canónicos do cantar de amigo están presentes na cantiga de Johan Zorro, en escena común no temario dese xénero, a mariña. Engádese a iso a presenza de “El rey de Portugale” mandando fabricar e botar “barcas novas” no mar. Aínda non se identificou, salvo engano, esta mariña con algún episodio áulico, como ocorreu coa cantiga de Airas Nunez, “A Santiagu'en romaria ven”, que Giuseppe Tavani relaciona coa “peregrinaxe realizada ó santuario compostelán por Sancho IV no 1286”<sup>111</sup>. Sexa como for, a cantiga parece referirse a algún episodio determinante, na medida en que o centro de atención do xograr, probablemente galego, non está na relación amorosa prohibida ou permitida dos namorados, nin nas desavinzas ou acordos entre nai e filla, nin nos episodios centrados na vivencia feminina. Os disticos tratan, iso si, da “inauguración” das barcas botadas por primeira vez ao mar (“Barcas mandou lavrare/ e no mar as deitare”). Sexan para a guerra, sexan para o comercio, son novas as barcas e iso sería razón para festa ou, polo menos, reunión de curiosos para veren as embarcacións. No refrán, tamén en distico, entran as personaxes e, a excepción do termo *amigo*, nada nos remitiría ao tema do amor.

Considerando a lección de Cohen, a *madre* dirixese á filla, dicindolle que o amigo a levará á praia ou ao río para veren botadas as barcas. O ton materno da cantiga parece indicar unha relación amorosa asentada harmoniosamente: a *madre* autoriza o namorado a acompañar a filla nun evento social, o que dá á relación destes o *status* de consentimento, de aprobación.

É nese sentido que os catro disticos acompañados de refrán cantan a complicidade entre *madre*, filla e namorado. Nese sentido tamén está a cantiga paralelística de Johan Zorro lida con dous episodios determinantes no repertorio temático das cantigas de amigo. O primeiro, de carácter histórico (as “barcas novas” de Afonso III); o segundo, familiar (o paseo da filla e do amigo autorizado pola nai).

A relación harmoniosa entre nai e filla, menos común nas cantigas de amigo (visto o número de cantigas sobre a garda), posiblemente adviría ou da obediencia recatada da filla ou da coincidencia entre o que desexaban nai e filla. Comunmente,

<sup>110</sup> Mesmo a cantiga de amor “En Lixbona sóbre lo mar”, relacionada coas cantigas de amigo de Zorro polo motivo do “mar” e das “barcas novas” (é plausible a idea de que a voz do suxeito lírico desta cantiga sexa a do rei, se considerarmos que na cantiga “El-rey de Portugale” quen manda “lavrare” e “deitare” as “barcas novas” é o propio rei).

<sup>111</sup> G. Tavani, *A poesía de Airas Nunez*, Vigo: Galaxia, 1992, p. 36 et seq.

obsérvase nas cantigas que a filla é rebelde ante os consellos da nai e que a vontade desta é contraria á daquela.

Na ausencia dos maridos, durante a Reconquista, por exemplo, as nais quedaban ao coidado da familia e da crianza dos fillos, como vimos. A necesidade do seu consentimento no casamento da filla, xunto co do pai e o dos parentes, indica a súa importancia e, ao mesmo tempo, revela unha posible complicidada entre nai e filla, xa que esta última

(...) podia contar con el apoyo de su madre a favor o en contra de un novio en particular. Desde el punto de vista de la madre, es evidente que su influencia en la toma de decisión de quién se casaría su hija, como en otros assuntos que afectaban a su bienestar y al de su familia, se veía reforzada considerablemente si había permanecido en su villa natal después de casarse y tenía familiares que apoyaran su opinión.<sup>112</sup>

Tamén en “— Vej’ eu, mha filha, quant’ é meu cuidar”<sup>113</sup>, de Juião Bolseiro, desenvólvese a complicidada entre nai e filla. Tematicamente coincidentes, a cantiga de Zorro e esta de Bolseiro aluden a “barcas novas”. Naquela, serán botadas ao mar; nesta, están volvendo<sup>114</sup>.

Os tres primeiros versos da cantiga dialogada (incluíndo o primeiro do refrán<sup>115</sup>) danos o teor de coidado cómplice que dedica a *madre* á filla: “— Vej’ eu, mha filha, quant’ é meu cuidar,/ as barcas novas viir pelo mar,/ en que se foi voss’ amigo daqui”. O verbo “ver”, indicativamente no presente, quérenos indicar a proximidade (e a posibilidade de visualización) entre a casa, ou o lugar onde nai e filla se encontran, e o mar. Mariñeira a cantiga, o tema volve a atención, polo tanto, cara á dúbida e á expectativa do retorno do amigo da filla, viaxante nas “barcas novas” que agora se ven polo mar.

Non é, no entanto, a *coita* da filla a que emerxe de maneira preeminente na cantiga. É a preocupación da *madre* (“quant’ é meu cuidar”<sup>116</sup>) pola partida do namorado da filla, de quen probablemente ouvira as queixas de saudade e angustia. Os dous últimos versos da estrofa son a resposta da filla: “— Non vos pes, madre, se Deus vos empar,/ irei veer se ven meu amigu’ i”. O ton da resposta, pola súa parte, parece valorar máis a tensión da *madre* (“Non vos pes, madre, se Deus vos empar”) que a presuposta saudade da namorada.

<sup>112</sup> H. Dillard, *Mujer*, op. cit., p. 62.

<sup>113</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 403. Cf. E. Reali (ed.), “Le ‘cantigas’ de Juyão Bolseyro”, in *Annali: sezione romanza*, Napoli, vol. VI, t. 2, lug. 1964, pp. 237-335, pp. 265-266.

<sup>114</sup> Noutra cantiga de Bolseiro, “Nas barcas novas foi s’ o meu amigo daqui” (R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 402), o mesmo tema é desenvolvido.

<sup>115</sup> Erlide Reali, ao contrario que José Joaquim Nunes (*Amigo*, op. cit., vol. II, p. 360) e de Mercedes Brea (*Lirica*, op. cit., vol. 2, p. 584), non distingue a estrofa-distico do refrán-terceto. E. Reali, “Juyão Bolseyro”, op. cit., pp. 267-268.

<sup>116</sup> No “Glossário” do *Cancioneiro da Ajuda*, Carolina Michaëlis dá á expresión ‘quant’ é meu cuidar’ o sentido de “parecer, opinião”. Para o verbo “cuidar”, o sentido é “pensar, julgar, meditar”. Op. cit., vol. I, p. 23.

Na segunda e terceira estrofas retornan, case paralelisticamente, o coidado (“Cuid’ eu”; “por vos non mentir”) e a sospeita (“Cuid’ eu, mha filha, no meu coraçon,/ das barcas novas, que aquelas son”). Na segunda estrofa, a expresión “no meu coraçon” amplía o sentido do coidado protector da *madre* en relación aos amantes: dicir á “filha fremosa” que volvou o amigo levaria á aprobación e ao consentimento do namoro. Non nos parece, ainda que se poida ter como presuposto que a preocupación sexa exclusivamente pola *coita* da filla, senón polo reencontro dos dous amantes. Permitenos esta dedución a resposta serena da namorada: “Non vos pes, madre, quant’ cu poder ir,/ irei veer se ven meu amigo <i></i>”.

A *madre-cómplice protectora*, que aparece nestas cantigas de barcas, reúne aspectos que, noutras, se separan: a *defensora* e a *medianera*. Botamos man destes nomes, ademais de *protectora* (perfil da *madre* da cantiga de Johan Zorro) para explicar as tres posturas que supomos que ten a *madre-cómplice* en cinco cantigas. O que diferenciaria os tres modos de complicidade é a persoa que a *madre* procura axudar. Segundo pensamos, a *protectora* defenderia a parella; a *defensora*, a filla; e a *medianera*, o amigo<sup>117</sup>.

Observando a postura da *madre-cómplice* de Johan de Requeixo, en “Pois vós, filha, queredes mui gran ben”<sup>118</sup>, o monólogo da *madre* é o de quen defende a filla, librándoa da ausencia e da *coita* causada polo amigo. Este tipo de *madre-defensora* caracterizariase polo coidado explícito da *madre* en relación á filla (“Pois vós, filha, queredes mui gran ben/ voss’ amigo, mando vol’ ir veer”), mesmo que iso lle cause problemas coa maledicencia dos outros.

Na primeira cuarteta a *madre* ofrece e pide un favor á namorada: permite que esta vexa o amigo (“mando vol’ ir veer”), pero cunha condición (“pero fazede por mi ūa ren”), que ninguén saiba da súa complicidade, o que vén expresado no refrán (“non vos entendan per ren que seja,/ que vos eu mand’ ir u vos el veja”).

Na segunda, a *madre* revela a estratexia pola cal a filla poderá ver o namorado: ir a Faro facer oración, “u fale vosco, como soia/ o voss’ amig”. O verbo “soia” talvez desvele a situación de loita, amúo ou de prohibición a que estaba sometida a filla. A nai permitelle ir a Faro, para que, como antes, os namorados se falen. Resolto o arrufo ou modificada a actitude prohibidora da *madre*, esta fai volver á filla á posibilidade de reanudar a situación amorosa anterior.

Ademais de facer oración, o consentimento disfrazado da *madre* (“ide vos a Faro e ve-lo edes”<sup>119</sup>) será outro elemento estratégico (“direi-vos, filha, como façades”) para despistar os calumniadores, tema da última estrofa. Isto torna esta estrofa semanticamente paralela á primeira, xa que tamén é unha proposta de consentimento e condición. Así, a nai defende a filla tanto da *coita* como da maledicencia. A custodia, novamente, como nas cantigas de *madres-gardadoras*,

<sup>117</sup> A arbitrariedade dos termos xustificase na medida en que tornamos más visibles os matices que dinamizan os subtipos de *madre* que estudamos. Non ocorre o mesmo coa escolla do termo *medianera*, xa que a intercepción a favor do amigo parece revelar na nai o papel de casamenteira.

<sup>118</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 525.

<sup>119</sup> Nunes le este verso como “irei convosqu’ e vee-lo edes” (*Amigo*, op. cit., vol. II, pp. 448-449).

aparece na cantiga: nin a filla nin a *madre* poden facilitar as ferinas e omnipresentes intrigas dos *mizeradores*, ou a súa infamia<sup>120</sup>.

A situación de intrigas e murmuracións dos *mizeradores*, tanto homes como mulleres, talvez poida ser imaxinada, no referente ás mulleres da vila ou da aldea, na descripción que María Dolores Cabañas atopou, como vimos, no estudo sobre as ordenacións municipais de Cuenca:

Pero no deja de advertirse una cierta concepción peyorativa de las mujeres por parte de las autoridades municipales, pues las critican tirar desperdicios a la calle, formar tertulias a la salida de la iglesia, en las que es frecuente la maledicencia, y obstaculización del tránsito en las calles estrechas de la ciudad al sentarse en corro para hablar<sup>121</sup>.

Talvez sexa este o contexto<sup>122</sup> que determina o xogo de estratexias de concesión e restrición no cantar de Johan de Requeixo, e revela un curioso texto sobre a ambigüidade da acción materna, ao mesmo tempo comprensiva, capciosa e, sobre todo, disimulada (“non vos entanden per ren que seja/ que vos eu mand’ ir u vos el veja”). Deste modo, o tema da permisión é matizado, dando á cantiga enorme interese<sup>123</sup>.

Outro modo de complicidada materna é o da *medianera*<sup>124</sup>. Carolina Michaëlis toma por “compassivas e favorecedoras do amante só por excepción e cálculo” as *madres* que pasaremos a comentar. Entre dous polos, a filla e o amigo, a *madre* de Don Denis e Johan Nunez Camanez toma especialmente un partido: ela defende o namorado, coitado de amor. Nin os amantes nin a filla, senón o namorado é quem recibe da nai a preocupación ou a atención.

En “Roga m’ oje, filha, o voss’ amigo”<sup>125</sup>, Don Denis inclúe nos seus versos os temas frecuentes nas cantigas de amigo: a *coita* do namorado (sempre referida pola amiga ou pola amiga-confidente), a amiga *sans merci* e a *madre* limitadora. No entanto, é polo discurso desta que estes tres tópicos son presentados, o que lle confire á cantiga unha perspectiva diferente: a visión da *madre* e non a da amiga.

<sup>120</sup> Trata diso a Ley I, do Título VI da Partida VII de Afonso X: “Fama es el buen estado del ome que biue derechamente, e segund ley, e buenas costumbres, non auiendo en si manzilla, nin mala estanxa. E diffamamiento tanto quiere dezir como profaçamento que es fecho contra la fama del home, que dizien en latin Infamia”. *Siete*, op. cit., pp. 22-23.

<sup>121</sup> M<sup>o</sup> D. Cabañas, “Imagen”, op. cit., p. 105.

<sup>122</sup> Chaucer apunta, por medio de Alice de Bath, como “talentos” femininos dados por Deus as mentiras, as lágrimas e as intrigas, así como declara como praceres as andanzas e as maledicencias: “eu costumava muito visitar minha comadre, pois sempre gostei de movimento, de andar de casa em casa, marzo, abril e maio, para ouvir os mexericos”. G. Chaucer, *Os contos de Cantuária*, São Paulo: T. A. Queiroz, 1988, pp. 137-156, p. 143 e p. 145, respectivamente.

<sup>123</sup> Á. Correia, “Johan de Requeixo”, in G. Lanciani / G. Tavani (org. e coord.), *Dicionário*, op. cit., p. 347.

<sup>124</sup> O termo está inspirado en Rodrigues Lapa: “há contudo também exemplos de mãe condescendentes e até medianera dos amores da filha”. *Lições*, op. cit., p. 174. Cf. tamén G. Tavani, *Poesía*, op. cit., p. 174: “a mediação materna”, e X. R. Pena, *Literatura galega medieval*, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1990, vol. I (Histórica), p. 173.

<sup>125</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 595. Cf. H. R. Lang, *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle: Max Niemeyer, 1894, pp. 71-72.

O grave verbo “rogar” abre a primeira estrofa e resoa irregularmente en *mordobre* nos outros versos: “rog’”. Á nai rógallo o namorado, “muit’ aficado”<sup>126</sup>, levándoa tamén a rogar e castigar (“e vos castigo”<sup>127</sup>) á filla a “que vos non pes de vos el ben querer”. Este primeiro verso do refrán-dístico, porén, non mantén a expectativa de que se trata dunha *madre-tolerante* a punto de conducir a filla aos brazos do rapaz. Ao contrario, o segundo verso do mesmo refrán fai saír á superficie a vella figura da *madre-gardadora*: “mais non vos mand’ i, filha, mais fazer”. O ton de complicidade prevalece, aínda que as restricións, a que se sente obrigada a *madre*, lembren a rigorosa custodia, como vimos.

O rogo do namorado (“que de vos amar non vos pesasse”), a orde (“e por en vos rog’ e vos castigo”) e o límite imposto pola nai (“mais non vos mand’ i, filha, mais fazer”) son os tópicos que, sintetizados nos dous primeiros versos da segunda estrofa, esclarecen a reacción da *madre* diante do amigo: “doi me del, tan muito chorava”.

A terceira estrofa achega novidade á secuencia desas cuartetas monologadas de Don Denis. Presupostos o rogo (“e m’ esto que vos digo rogava”) e o castigo (“<vos> rog’ e mando”), a *madre* fala nesta estrofa sobre as vantaxes da dedicación amorosa do amigo:

Ca de vos el amar de coraçon,  
non vej’ eu ren que vós i perçades  
sen i mais aver, mais guaanhades,  
e por esto, pola mha beençon,  
**que vos non pes de vos el ben querer,**  
**<mais non vos mand’ i, filha, mais fazer>**

A ambigüidade da posición da nai é sinalada en toda a cantiga. A concesión é inmediatamente seguida de límites (“sen i mais aver”). A mediación prodúcese na defensa do amigo, sen prexuízo da filla (“non vej’ eu ren que vós i perçades”). Forte indicio de consentimento –o que a aproxima á cantiga do grupo das *madres-gardadoras*– é a expresión “pola mha beençon”. Hai, no entanto, a resistencia da filla *sans merci*, comportamento que talvez deixe a *madre* máis á vontade para aproximar os namorados, unha vez que a reserva da filla evitará o contacto indeseñable (por íntimo) dos amantes, coidado bastante marcado na cantiga do rei.

Menos coidadosa e más despoxada de restricións parece ser a *madre-medianeira* de Johan Nunez Camanez, en “— Se eu, mha filha, for voss’ amigo veer”<sup>128</sup>. Dialogadas as tres cuartetas con refrán-dístico, esta cantiga chama a atención por ser parte dunha “pequena novela em versos”, no feliz epíteto de

<sup>126</sup> Adverbio que significa “empeñadamente, instantemente, vehementemente”. Cf. H. R. Lang, *Königs Denis*, op. cit., “Glossar”, p. 143, e J. J. Nunes, *Amigo*, op. cit., vol. III, p. 579.

<sup>127</sup> Verbo co sentido de avisar, amoestar, lembrar, aconsellar. Cf. H. R. Lang, *Königs Denis*, op. cit., p. 147, e J. J. Nunes, *Amigo*, op. cit., vol. III, p. 594.

<sup>128</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 136. Cf. G. Tavani, *Ensaios portugueses: filología e lingüística*, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1988, pp. 244-257, p. 248.

Giuseppe Tavani. En “Elementos narrativos e dramáticos no cancionero de Johan Nunez Camanez”, o autor italiano defende a tese de que as cinco cantigas camanesianas constitúen un ciclo narrativo, se se considera que a posición dos textos é diferente á rexistrada nos manuscritos. Tres momentos son deducidos desa nova orde: a queixa do amigo, a petición da filla á nai e o consentimento desta<sup>129</sup>. A cantiga dialogada “Se eu, mha filha, for voss’ amigo veer” é xustamente, tamén segundo Tavani, a que pecha o ciclo amoroso das cantigas de Camanez<sup>130</sup>, o seu “mimo jograesco”.

A voz da *madre*, en toda a cantiga, mantén o mesmo ton de preocupación pola *coita do amigo* (“por que morre d’ amor e non pode viver”), razón pola cal ela se decide a visitalo, pero baixo unha condición fundamental: a compañía da filla (“iredes comig’ i?”). Coa conxunción “se”, no primeiro verso, a cantiga ábrese baixo o signo da condición.

O motivo da *madre* que visita, autoriza a filla a visitar ou acompaña na visita ao amigo aparece comunmente nas cantigas femininas galego-portuguesas, tanto nas cantigas cuxo emisor é a namorada –como en “Id’, ai mha madre, vee-lo meu amigo”, tamén de Camanez, e en “Pero mha madre non foss’ i,/ mandou mi que o viss’ e”, de Johan Soarez Coelho–, como nas dialogadas cuxa voz inicial é a da filla –como en “Par Deus, filha, mando-v<ol’ ir veer”, de Airas Carpancho, e en “– Filha, polo desassanhar,/ falaredes per meu grado”, de Roi Fernandiz. Na cantiga de Camanez, é a *madre* quen, atenta á dor do amigo da filla, toma a iniciativa de o buscar (“pois eu alá quero ir”).

As razóns do coidado da *madre* explicanse na segunda e terceira estrofas. Na segunda preséntanse dous motivos: o amigo ama a filla (“Pois vos quer tan gran ben”) e iso prexudíaco (“que non pode guarir”); na terceira parafrásánse as mesmas razóns: o amor affito (“– Sempre lh’ eu coita vi por vós”) e o prexuízo (“e mort’ <e>, ai”). Condoida da angustia do namorado, a *madre* decidese a visitalo (“filha, pois eu vou <i> e mig’ outren non vai”), se a súa filla for consigo.

A sorpresa no ton da resposta da filla parece evidenciarase na interxección e na exclamación no último verso do refrán: “– Par Deus, mha madre, irei”. E aínda que a alegria da namorada sexa expresada, o que lle interesa á *madre* en toda a cantiga é “guarir” o amigo, máis que coidar da filla, ainda que aquela acción inevitablemente redunde nesta.

Estes tres aspectos da *madre-cómplice* (protectora, defensora e medianeira) achegan puntos de ligazón entre a *madre-gardadora* e a *madre-celestina*, que pasaremos a ver. Os catro aspectos da *madre-gardadora* presentan un espectro que varía entre o más negativo (*maltratadora*), os medianos (*pescudadora* e *queixosa*) e o más positivo (*tolerante*). A *maltratadora* revela o punto máximo da garda, no

<sup>129</sup> G. Tavani, *Ensaios* (Elementos), op. cit., p. 248. Cf. tamén a entrada “Johan Nunez Camanez” asinada por Tavani en G. Lanciani / G. Tavani (org. e coord), *Dicionárlo*, op. cit., pp. 353-354.

<sup>130</sup> G. Tavani, *Ensaios* (Elementos), op. cit., p. 247. Aínda que consideremos a importancia da serializaciónalgúns conxuntos de cantigas, non nos deteremos nese aspecto conxultural. Cremos que a existencia ou non deses conxuntos non modifica fundamentalmente o cerne da nosa discusión.

sentido da tiranía da prohibición materna, pois para gardar a filla é capaz de ferila, mentres que o punto mínimo da garda é desempeñado pola *tolerante*, capaz de orientar a filla sen impor a súa autoridade de modo drástico.

O punto más leve da *gardadora* toca ou inmíscese no punto máximo do espectro da *madre-cómplice*, a *defensora*, aquela cuxo coidado se centra totalmente na filla. O punto medio estaría representado pola *protectora*, a nai que coida dos dous namorados. Pola súa parte, a *medianera* é a *madre* cuxo modo de acción favorecedor do amante desembocará na maneira de actuar da *madre-celestina*.

#### 4.3. A *madre-celestina* de Johan Airas de Santiago

Algunhas cantigas de amigo revelan un tópico que será amplamente desenvolvido na literatura peninsular dos séculos seguintes: a experiencia maliciosa das nais ou das vellas, cuxa representación clásica se realizará na castelá Celestina, da *Tragicomedia de los amores de Calixto y Melibea*, coñecida tamén como *La Celestina*, de 1499, atribuída a Fernando de Rojas.

Como exemplo, temos a célebre cantiga de Pero da Ponte, “Vistes madr’o escudeiro”, na que se perciben os consellos capciosos da *madre* á filla:

Madre, vós que me mandastes que mentiss’ a meu amigo,  
que conselho mi daredes ora, poilo non ci migo?  
**madre, namorada me leixou,**  
**madre, namorada mh á leixada,**  
**madre, namorada me leixou**

— Filha, dou vos por conselho que, tanto que vos el veja,  
que toda ren lhi façades que vosso pagado seja  
(...)<sup>131</sup>

Ou tamén a cantiga “Madre velida, meu amigo vi”, de Airas Carpancho:

Madre velida, ide lhi dizer  
que faça ben e me venha veer,  
**e moir’ agora, querendo lhi ben;**  
**non lhi falei, ca o tiv’ en desden;**  
**<moyro eu, madre, querendo lhi ben>**<sup>132</sup>

A intermediación da *madre*, nestas cantigas, dáse por medio de consellos<sup>133</sup> (nun sempre con bons resultados) e intervencións en prol da filla coitada de amor.

<sup>131</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 290. Cf. S. Panunzio (ed.), *Pero da Ponte: poesias*, Vigo: Galaxia, 1992, pp. 61-62.

<sup>132</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 143. Cf. V. Minervini (ed.), “Le poesie di Ayras Carpancho”, in *Annali: sezione romanza*, Napoli, vol. XVI, nº 1, 1974, pp. 21-113, p. 70.

<sup>133</sup> Alice de Bath, peregrina de *Os contos de Cantuária*, de Chaucer, fala sobre as artimañas coñecidas pola nai: “Eu o fiz acreditar então que estava caidinha por ele (foi minha mãe quem me ensinou esse truque)”. Op. cit., p. 145.

Especialmente no fragmento da cantiga de Carpancho, á figura da *madre-cómplice-defensora* (é dicir, coidadosa da filla) xúntase o perfil da muller experimentada, capaz, segundo o xuízo da filla, de disuadir o namorado de manterse afastado.

Comentando o papel desempeñado pola *madre* nesa cantiga, Pilar Lorenzo Gradiña arrisca:

(...) la madre parece desempeñar un papel celestinesco "avant la lettre", pero no se han encontrado testimonios que justifiquen que estamos ante una "madre celestina" y no ante la verdadera madre de la joven, hecho más que posible si se tienen en cuenta otros textos, en los que no hay lugar a dudas sobre la identidad del personaje, que actúa como alcahueta de su hija.<sup>134</sup>

A observación de Pilar Lorenzo Gradiña e de Penny Newman, á que se xunta tamén a de Helder Macedo<sup>135</sup>, levounos a examinar esa actuación celestinesca non nas cantigas de muller e de amigo, como fixeron os autores, senón nas *cantigas de madre*. Francisco Nodar Manso, pola súa parte, pensa que

(...) tal vez no vaya desencaminado ver al arquetipo de la Madre como la síntesis hispánica de las dos *madres* de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*: bajo la advocación celestinesca, la Madre azuza la concupiscencia de la Amiga, pero cuando se metamorfosea en Alisa, vela, protege, intenta evitar que la Amiga dé un mal paso, comportándose en este caso como una verdadera madre<sup>136</sup>.

Parece non haber dúbidas de que hai algúns aspectos celestinescos na cantiga de Pero da Ponte e Airas Carpancho, ademais da de Johan Zorro<sup>137</sup>. Pero de que "celestinismo" trataremos? Jane Hawking ofrécenos algunas respuestas, ao estudar a figura de Celestina no artigo "Madre Celestina"<sup>138</sup>. Na traxicomedia de Rojas, dúas mulleres realzan a función materna: Alisa, nai de Melibea, prudente, coidadosa e, por iso mesmo, gardadora, oponse ao papel materno (pero non como xenitora) desempeñado por Celestina, meliflua, calculadora e, por esa razón, desvirtuadora, non só en relación á filla de Alisa, senón tamén a Pármeno, que o viu, meniño ainda, fillo da súa amiga. É este quen revela máis claramente o carácter de Celestina – e é

<sup>134</sup> P. Lorenzo Gradiña, *Canción*, op. cit., p. 175. Na antoloxía *Poesía dialectal árabe y romance en Aandalus*, de Federico Corriente, aparece unha *xarjah* en árabe andalusi na que tamén aparece unha actitude celestinesca: "Madre, consigueme un morenito que este libre, que sea agradable". Op. cit., p. 208.

<sup>135</sup> "O poema de João Zorro (= Cabelos, los meus cabelos) fainos pensar na nai como celestina". P. Newman, "Mia madre velida": a figura da nai nas cantigas de amigo e nas carjas", in *Grial*, Vigo, nº 55, xan.-feb.-mar. 1977, pp. 64-70, p. 66. Cf. tamén H. Macedo, "Three faces of Eve: images of the feminine in Medieval Galician-Portuguese poetry", in A. Deyermond (ed.), *One man's canon: five essays on Medieval poetry for Stephen Reckert*, London: Queen Mary/Westfield College, 1998, pp. 68-81, pp. 74-76.

<sup>136</sup> F. Nodar Manso, *La narratividad de la poesía lírica galaicoportuguesa: estudio analítico*, Kassel: Reichenberger, 1985, 2 vols., p. 203.

<sup>137</sup> Eugenio López-Aydiño comenta o celestinismo en dúas cantigas de Santa María, en "Los cancioneros gallego-portugueses como fuentes históricas", in *Revue Hispanique*, Vaduz, vol. LVII, 1923, pp. 315-619, p. 497.

<sup>138</sup> J. Hawking, "Madre Celestina", in *Annali: sezione romanza*, Napoli, vol. IX, nº 2, 1967, pp. 177-190, p. 178 et seq.

exactamente este trazo o que nos importa para ilustrar a *madre* da que tratamos—cando lle di: “Todo me recelo, madre, de recibir dudoso consejo”<sup>139</sup>, aprehensión que se percibe na cantiga de Pero da Ponte: “que consselho mi daredes ora, poilo non ei migo?”.

A idea que se ten do termo no século XIII pode ser consultada na Partida VII do *Rei Sabio*: “alcahuetes son vna manera de gente, de que viene mucho mal a la tierra. Ca por sus palabras dañan a los que los creen, e los traen el pecado de luxuria”<sup>140</sup>. En canto ao sentido literal da palabra: “tanto quiere dezir en romance como alcahuete, que engaña las mugeres, sofocando e faziendo las fazer maldad de sus cuerpos”<sup>141</sup>.

Tendo en conta isto, débese deixar claro que non pretendemos dar ao termo *celestina* unha das súas posibles acepcións, a de muller que rexenta un prostíbulo. Joaquim de Santa Rosa de Viterbo estuda a palabra, esclarecendo puntos importantes e rexistrando as seguintes acepcións: “Alcayote, do árabe *al qānuād*, «traficante de carne branca; chulo; alcoviteiro; rufião; mantenedor», do verbo *qāda*, «dirigir»”, isto é, acompañar ou entregar, acompañando unha persoa a outra, é o termo do que derivan “alcouveto” —que significa “colaborador, auxiliar” ou “rufião, mantenedor”—, e “alcoviteira” —cuxo significado, rexistrado apenas no século XVI, é o de “mulher que entrega mulheres e dá casa de alcouce” (prostíbulo)<sup>142</sup>. Caldas Aulete rexistra o composto “madre-celestina”: “(fig. pop.) feiticeira, mulher ladina, que tem lábia”<sup>143</sup>. A acepción de “colaborador” e de “mulher ladina, que tem lábia”, adecúase á perfección á figura que estudamos.

Perspicacia e auxilio é o que demostra o perfil da *madre* de Johan Airas de Santiago, en “Ai mha filha, por Deus, guisade vós”. As tres estrofas decasilabas (con variacións) glosan o tema da provocación feminina por medio da sedución a través da roupa que viste.

Ai mha filha, por Deus, guisade vós  
que vos veja <c>sse fustan trager  
voss' amig' e tod' a vosso poder  
veja vos ben con el estar en eos,  
ca, se vos vir, sei eu ca morrerá  
por vós, filha, ca mui ben vos está

<sup>139</sup> F. de Rojas, *La Celestina*, Madrid: Cátedra, 1998, p. 127.

<sup>140</sup> Alfonso X, *Siete*, op. cit., Título XXII, p. 73.

<sup>141</sup> Ibid., Título XXII, Ley I, loc. cit. Afonso X divide en cinco categorías os “alcahuetes”: 1. Os que manteñen prostitutas na “putería”; 2. Os que negocian encontros entre as mulleres (que están nas súas casas) e os homes; 3. Os que teñen nas súas propias casas as mulleres cativas; 4. Os que negocian a súa propia esposa; e 5. Os que ceden a súa propia casa para os servizos das mulleres. Loc. cit. É curioso notar que a alcaitoría, en *Las siete partidas*, é desempeñada polos homes. As mulleres aparecen apenas como vitimas ou obxectos.

<sup>142</sup> J. de Santa Rosa de Viterbo (Frei), *Elucidário das palavras, termos e frases que em Portugal antigamente se usavam e que regularmente se ignoram*, Porto: Civilização, 1962, 2. t., t. 1, “Alcayote”, pp. 320-321; “Alcouce”, p. 327.

<sup>143</sup> F. J. de Caldas Aulete, *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*, Rio de Janeiro: Delta, [1964], 5 vols., vol. I, “Celestina”, p. 752.

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

E como quer que vos el<c> seja  
sanhudo, pois que vo-lo fustan vir,  
averá gran sabor de vos cousir,  
e guisade vós como vos veja,  
**<ca, se vos vir, sei eu ca morrerá**  
**por vós, filha, ca mui ben vos está><sup>144</sup>**

Levar o “fustan”<sup>145</sup> e “estar em cos”<sup>146</sup> son as artimañas, ou mestria en coquetería honesta<sup>147</sup>, das que se vale a *madre* para a filla recuperar o amado (“E como quer que vos el<c> seja/ sanhudo”). Sabedoria feminina e astucia configuran o retrato da nai na primeira estrofa. Ladinamente, a *madre* aconsella a filla a presentarse vestida de “fustan” para, a “tod’ a vosso poder”<sup>148</sup>, estar con el de maneira sensual (“en cos”). Sabiamente, no refrán, a *madre* está segura de que iso fascinará o amado, que non se resiste ao encanto da muller provocadora (“sei eu ca morrerá/ por vós”).

A moda e a sedución, que se exerce a través desta, son temas constantes da literatura doutrinaria medieval<sup>149</sup>. Como vimos, San Xerome escribe a Laeta sobre a crianza de Paule, e un dos tópicos da súa pedagogía trata sobre as roupas: “Qu'elle fasse peu de cas des étoffes de soie, des cocons importés des Sères et du tissu d'or! Que les vêtements qu'elle confectionnera servent à protéger du froid, non pas à faire transparaître la nudité des corps qui en sont vêtus”<sup>150</sup>. Exidio Romano, no *De Reginime Principum*, resume no capítulo XXI do segundo libro as ensinanzas que os maridos deben dar á esposa sobre aquilo no que elas más poden errar (“E entre las

<sup>144</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 543. Cf. J. L. Rodriguez, *Joan Airas de Santiago*, op. cit., p. 160.

<sup>145</sup> Tipo de tecido ou, más raramente, unha peza do vestiario feminino, segundo José Luis Rodriguez. Alfau de Solalinde, citado por J. L. Rodriguez, define o “fustan” como “mezcla de lino y algodón que se tundía muy tupido”. *Ibid.*, p. 162.

<sup>146</sup> Tamén segundo J. L. Rodriguez, “en cos”, nas cantigas de amor e de amigo, significa ‘sen manto’. Loc. cit. Para W. Mettmann significa más precisamente “en trajes menores”. “Glossário”, op. cit., p. 78.

<sup>147</sup> Como deduce J. Scudieri Ruggieri, “Riflessioni”, op. cit., p. 21: “ma in più de un caso, se vede (a madre) di buon occhio quell'amoreggiare, si fa maestra di onesta civetteria”. Trátase, certamente, de dous momentos de coquetería da nai: a exhortación ao baile, que veremos máis tarde, e o consello do uso de vestimenta sedutora.

<sup>148</sup> Expresión cuxo sentido é “o mellor que puider”. J. L. Rodriguez, *Joan Airas de Santiago*, op. cit., p. 236.

<sup>149</sup> A ese respecto, consultese D. O. Hugues, “As modas femininas e seu controlo”, in C. Klapich-Zuber (dir.), *História*, op. cit., pp. 185-213, e J. Rivair Macedo, “A face das filhas de Eva: os cuidados com a aparéncia num manual de beleza do século XIII”, in *História*, Araraquara, vol. 17-18, 1998-1999, pp. 293-314.

<sup>150</sup> Jérôme (Saint), op. cit., Lettre CVII: A Laeta, pp. 154-155.

otras cofas las mugeres mucho deseán parescer fermosasf. E por esto fazē mucho por los cōponimiētos desus cuerpos”<sup>151</sup>):

E asy parecen en como los maridos deuen informar asus mugeres enestas seys cofas sobre dichas. Lo primero que nō fean sofisticas en querer apostruras que nō son tuyas. Lo segūdo que fean humildofas en nō se vestir a vanagloria. Lo tercero que fean mesuradas en nō querer mayores vestiduras que demādā sus estados. Lo quarto que fean simples en nō fazer mucho por sus vestires nin por sus adobos. Lo quinto que nō fean negligentes nin perezosas asly que por su negligencia andē defonradamēte. Lo sexto que quieran loor por vileza de sus vestiduras<sup>152</sup>.

Christine de Pisan, ao advertir as mulleres sobre como deben evitar o “prismo e de cayr em infamia”, lembra o uso das roupas, a súa carestia e a súa feitura, e remata: “E assi pertence a toda boa molher que ama sua nomenclatura que sera onesta em seus trayos”<sup>153</sup>. Francesco da Barberino ensinalle ás fillas de “minor uomo,/ lavorator di terra/ o d’altri simiglianti” que non se debe perder tempo con adornos

ma scalza e mal vestita,  
non pettinata nè lisciata molto  
como il poder della casa richiede  
si procuri d’andare:  
però c’ a star fancella  
ed andarsi lisciando  
non si convengon molto bene insieme<sup>154</sup>.

Como se pode observar, a beleza ou o coidado do corpo e da vestimenta é ao mesmo tempo un elemento positivo (se é honesto e adecuado) e negativo (se é frívolo e extravagante). Destes fragmentos dedúcese que a roupa pode ser o medio para o erro inminente das mulleres: a vaidade de parecer bonita e, consecuentemente, sedutora. É esta, no entanto, a finalidade da *madre* de Johan Airas de Santiago, ao incitar a filla a vestir o belo “fustan”.

A certeza con que persuade a filla intensificase na segunda cuarteta, na que a madre a advirte de que “se vo-lo fustan estevesse mal,/ non vos mandaria ir ant’ os seus/ olhos”. Reafirmando a orientación, a *madre* insta á namorada (“mais guisade<sup>155</sup> cedo, por Deus”) a non facer nada excepto mostrarse ao amigo (“que vos veja, non façades end’ al”).

Dámonos conta da razón da táctica e da présa de fascinar o amigo na terceira estrofa: por algúñ motivo (quizá exceso de reserva da amiga, indiferenza, despeito, deslealdade ou outro comportamento negativo común nas namoradas das cantigas de

<sup>151</sup> E. Romano, *Regimiento*, op. cit., f. xcviij.

<sup>152</sup> Ibid., f. xcviij. Exidio Romano chama a atención sobre a pintura do rostro e outros adornos.

<sup>153</sup> C. de Pisan, *O espelho de Cristina*, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1987, Parte 3, cap. II, f. XXXVIII.

<sup>154</sup> G. B. Festa, *Galateo*, op. cit., p. 62.

<sup>155</sup> Do verbo *guisar*, “decidir, disponer, resolver”. J. L. Rodriguez, *Joan Airas de Santiago*, op. cit., p. 95, nota 5.

amigo<sup>156</sup>), o namorado está “sanhudo”. E o antídoto viabilizado pola *madre* é vestir a filla de “fustan”, porque unha vez vista, o seu amigo “averá gran sabor de vos *cousir*<sup>157</sup>”.

O tema da cantiga non podería ser xerado sen destacar o campo semántico do ollar. O *dobre* (regular e irregular) é un dos elementos retóricos que expresa este campo: “veja”, “vir” (futuro de subxuntivo do verbo ver). “Olhos”, “fustan” e “en cos” insírense tamén nese campo visual, sexa polos sentidos, sexa polo obxecto do ollar. Ademais diso, a repetición do verbo “guisade” fai referencia ao carácter estratéxico do que se reviste o consello da *madre*. Non basta vestir ben, é necesario encontrar un modo de facerse ollar. Nese sentido, “guisade”, “veja/vir”, “fustan” e “olhos” (positionado no centro da cantiga, na segunda estrofa) son as chaves da sedución aconsellada pola nai.

O consello materno procura corrixir unha falta da filla, que provocou a saña do namorado. O efecto pretendido é o da reconciliación (“averá gran sabor de vos *cousir*”) entre os amigos. Se é astuta a trama do “fustan”, non raia pola perversión nin pola残酷, o que ocorre de certa maneira en dúas outras cantigas incluídas no grupo das *madres-celestinas*. Esta diferenza de intención e efecto é o punto a partir do cal dividimos o subtipo celestino: *madre-celestina alcaiotá*, empeñada na aproximación e/ou reconciliación dos namorados, e a *madre-celestina perversa*<sup>158</sup>, en cuxa intención se presente o desbaratamento e a desharmonía, que pasaremos a examinar.

Airas Nunez legounos unha das más encantadoras bailadas medievais, ao colocar en escena primaveral o diálogo ambiguo entre nai e filla a respecto do danzar para o namorado: “– Bailade oje, ai filha, que prazer vejades”<sup>159</sup>. Se pola estrutura (inserción parcial do refrán nas estrofas) este cantar é considerado unha bailada, polo tema, inclúese nas cancóns de maio.

Pero o tópico da cantiga sobreponse en interese á singularidade da bailada de maio: a maliciosa experiencia das nais ou das vellas, celestinas divertidas ou resentidas. No caso desta cantiga (e da seguinte, que comentaremos), a perversión ou a残酷 é o elemento que pon en perspectiva de modo diverso a *madre-celestina*. Da súa estratexia de sedución non emerxe o efecto positivo da aproximación ou da reconciliación amorosa. O que parece facerse patente é o desexo da nai de provocar un desequilibrio.

A bailada do clérigo Airas Nunez é paralelística: do diálogo entre nai e filla xorden dúas ideas centrais, que percorren todas as estrofas: a *madre* pide ou “roga” á filla que baile ante o amigo “que vós moit’ amades”, ao que a filla obedece, non sen

<sup>156</sup> Cf. G. Tavani, *Poesia*, op. cit., p. 163.

<sup>157</sup> É dicir, “ver, olhar, contemplar, admirar”. J. J. Nunes, *Amigo*, op. cit., vol. III, p. 602.

<sup>158</sup> Por *perverter* enténdese “abater, derrubar; destruir; estragar, transformar, desordenar”. A. Houaiss / M. de Salles Villar, *Dicionário Houaiss da Lingua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 2198. Carolina Michaëlis fixo uso do termo para calificar algunas namoradas: “Nem tão pouco faltam perversas, de ingenuidade fingida”. *Ajuda*, op. cit., vol. II, p. 894.

<sup>159</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 318. Cf. G. Tavani (ed.), *A poesia de Airas Nunez*, Vigo: Galaxia, 1992, pp. 119-123.

antes desconfiar (“mais pero entendo de vos ūa ren”) da súa orde, presentindo nela un obxectivo malicioso: “de viver el pouco moito vos pagades,/ pois me vós ma<n>dades que baile ant’ el ben”.

Contradinse, ademais da nai que manda e da filla que desconfia, o ambiente alegre e floral (“de so a milgranada”) do baile e a tensión ou aprehensión da filla en relación ao amigo (“en viver el pouco tomades perfia”) ou tamén a función primeira do baile (agradar o amante) e a función calculada que o baile poderá efectuar (“viver el pouco”) no momento en que a *madre* exixe que a filla o desempeñe (“— Bailade oje, ai filha”)<sup>160</sup>.

Aínda que Jole Scudieri Ruggieri pense que a actitude da nai nesa cantiga se trata, como vimos, de mestria en coquetería honesta<sup>161</sup>, débese lembrar que a *madre* que pide á filla o uso da súa sedución no baile desobedece ao que ditaba a moral. Silvana Vecchio, en “A boa esposa”, comenta as normas de control ditadas por Xoán de Gales, Jacopo da Varazze ou Exidio Romano: “o discurso acerca da corrección percorre o *topoi* da leviandade feminina e assinala lugares e contextos dos ‘pecados da mulher’: praças e mercados, onde as mulheres se perdem em tagarelices inúteis, danças e espectáculos, onde a curiosidade feminina se alia com o desejo de se mostrar”<sup>162</sup>. De acordo con estas mesmas normas, Barberino ensina que o bailar debe ser honesto<sup>163</sup>, e Christine de Pisan, que as mulleres honestas deben evitar os xardins, os prados e as romaría<sup>s</sup><sup>164</sup>.

Non é porén o aspecto “inmoral” o que se debe observar nesa cantiga de Nunez. A tensión presentida nas estrofas advén da dúbida sobre o que efectivamente pretende a nai. Con certeza, o ton alegre que asume a cantiga sobre a danza feminina e a primavera normalmente dificulta pensar sobre as intencións negativas que poidan subxacer á proposta da *madre*. Con todo, é a propia filla quen sospeita da estratexia, orientando a lectura para o que, se callar, poida ser o evidente: a nai desexa librarse do amigo e gardar mellor a filla, por razóns que non son dadas na cantiga, pero que se poden presupor a partir do que as cinco centenas de cantigas femininas galego-portuguesas nos autorizan: a *madre* defende a filla dun amigo impropio ou indesexable, sexa por a aquela non lle gustar el (“mha madr’, que vos á mortal/ desamor”, de Don Denis), sexa por opinar que el é de orde inferior (“e sodes vós, filha, de tal linhage/ que devia vosso servo seer”, de Pedr’ Amigo de Sevilha), sexa tamén por crer que a el non lle gusta a filla (“Por esto lhi quer’ eu mal,/ mha filha, e non por al,/ por que vos non quis veer”, de Johan Servando<sup>165</sup>).

O trazo gardador e maltratador da *madre* parece ser o máis afín ao perfil da nai na cantiga de Airas Nunez, a medida que pretende afastar o amigo da filla. A

<sup>160</sup> Ao contrario desta, noutra bailada do mesmo Airas Nunez, “Bailemos nós já todas tres, ai amigas”, prevalecen a alegria do Maio e a leda expectativa amorosa. G. Tavani, *Airas Nunez*, op. cit., p. 112.

<sup>161</sup> J. Scudieri Ruggieri, “Riflessioni”, op. cit., p. 21.

<sup>162</sup> S. Vecchio, “Esposa”, op. cit., p. 161. Cf. tamén C. Casagrande, op. cit., pp. 118-119.

<sup>163</sup> G. B. Festa, *Galateo*, op. cit., p. 49.

<sup>164</sup> C. de Pisan, *Espelho*, op. cit., f. XXXIX.

<sup>165</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., respectivamente p. 624, p. 453 e p. 381.

diferenza, porén, está no recurso utilizado. A maltratadora non exporia a filla, unha vez que pretende (res)gardala. O “celestinismo” do que a nai bota man (promover e propiciar o encontro entre os namorados con “consellos dubidosos”) é o factor que nos permite incluíla neste e non naquel grupo de *madres*.

Na cantiga de baile de Nunez, a experiencia materna maniféstase en dous aspectos: o coñecemento de que o baile propicia o movemento sensual e erótico capaz de atraer os mozos e tornalos fascinados polo que ven e a certeza de que a beleza (“que ben parecedes”) enfeitiza, sobre todo cando aparece aliada á coreografía. Esa experiencia e o uso ora casamenteiro, ora perverso que dela se fai (matar o amigo<sup>166</sup>) constitúen a etopea máis coñecida das alcaiotas.

En “Da natureza feminina”, Claude Thomasset afirma que, na literatura, a alcaiota é aquela que se encarga dos segredos femininos: “perita na arte das poções, capaz de refazer uma virgindade, ela conhece a arte de ludibriar os homens. Face a este saber, de que é a futura vítima, o homem é possuído de um temor agressivo. A mulher idosa é a futura feiticeira”<sup>167</sup>. No estudo sobre as mulleres no *Libro de buen amor*, Antonio García Velasco indica as características fundamentais da *trotaconventos*: intermediaria coa súa intelixencia práctica, a súa experiencia de vida e a súa capacidade de sedución<sup>168</sup>.

O temor que senten os homes aumenta ata o punto de nas *Ordenações del-rei Dom Duarte* os “vintaneiros” (especie de vixía) seren orientados a “guardar as rruas E freguisias” para “saber em esas freguesias E Ruas se há alguuns feiteçeiros ou sorteiros E faça-no saber ao corregedor quando chegar a esa villa ou Julgado E outrossy das alcayotas”<sup>169</sup>. Nas *Ordenações afonsinas* prevese castigo para as actividades ilícitas da alcaiota. Segundo unha lei de D. Afonso IV, a punición para alcaiota, a primeira vez, é o azoute “per toda a Villa com pregom, e sejam dcitados della pera sempre; e demais perciam os beës que ouverem e sejam d'El Rey; e polla segunda vez moiram porem”<sup>170</sup>.

Na *Crónica de D. Pedro*, de Fernão Lopes, o famoso amante de Inés de Castro, “que queria grande mal a alcovetas e sciticciras, de guisa que pelas justiças que nelas fazia muito poucas usavam de tais oficios”<sup>171</sup>, castiga severamente unha alcaiota: “E sendo ele [D. Pedro] na Beira, soube que uma, chamada por nome Helena, alcovitara ao almirante uma mulher com que ele dormira, que diziam Violante Vasques; e mandou logo el-rei queimar a alcoveta”<sup>172</sup>.

<sup>166</sup> Unha extensa bibliografia discute o tópico *morrer de amor*. Interésanos aquí o sentido de intensidade máxima do amor e os seus malefícios: desespero, insomnio, cansazo, desánimo. Cf. R. Lemaire, *Passions*, op. cit., pp. 175-176.

<sup>167</sup> C. Thomasset, “Da natureza feminina”, in C. Klapish-Zuber (dir), *História*, op. cit., p. 86 et seq.

<sup>168</sup> A. García Velasco, *Mujer*, op. cit., pp. 79-80.

<sup>169</sup> *Ordenações del-rei Dom Duarte*, op. cit., p. 516.

<sup>170</sup> *Ordenações afonsinas*, op. cit., vol. V, Livro V, Título XVI, Item 1, p. 52. Cf. *Livro das leis e posturas*, op. cit., p. 321.

<sup>171</sup> F. Lopes, *Crónica de D. Pedro*, [Lisboa]: Horizonte, 1977, p. 68.

<sup>172</sup> Loc. cit.

Mentres na cantiga de Airas Nunez se observa a acción dubidosa da *madre*, non é a intención de meretricio e proveito da luxuria allea a que parece estar en xogo<sup>173</sup>. O intento da nai, filtrado polo comentario da filla, talvez sexa o de desbaratar o namoro intenso (o coidado da filla indicaría a solidez da relación que a nai quere prohibir ou toma por indesexable), mesmo que iso se dea por medio do recurso más propio ao avivamento da relación amorosa: o baile baixo a “milgranada”<sup>174</sup>.

Igualmente experimentada e algo cruel, pero en grao menor en relación á *madre* do baile, o retrato presentado por Johan Airas de Santiago, na cantiga “O que soía, mha filha, morrer”<sup>175</sup>, encadra esa personaxe entre as que incitan a filla a seducir o amigo. Neste caso, a intención parece non ser outra que a vinganza. Aproximariase este texto ao grupo das *madres-cómplices medianeiras*? Talvez, si. Pero o que nos induce a pensar na *madre* de Johan Airas de Santiago como *celestina-perversa* é o motivo así como o efecto da acción sedutora: o que parece importar á nai é facerlle ao amigo “morrer de amor” e non necesariamente a aproximación reconciliadora entre os namorados. Por outro lado, incluiríase a cantiga no grupo das *madres-cómplices defendedoras*? Por que non? Así e todo, a estratexia de vinganza non implica coidado coa filla, senón a exposición desta ao xogo da sedución que envolverá o amigo, o que esixiría, considerada hipoteticamente a situación, cálculo e cinismo de ambas as mulleres. É esta perspectiva inmoral ou amoral, por así dicir, a que se insire neste conxunto de *madres-celestinas*.

A primeira estrofa é introducida pola alusión a un tempo pasado: “o que soía, mha filha, morrer/ por vós, dizen que ja non morr’ assi”. A mudanza do estado amoroso do amigo desencadea na *madre*, non explicitamente na filla, o despeito (“e moir’ eu, filha, por que o oi”). A saída para compensar a perda é dada pola experiencia feminina: “mais, se o queredes veer morrer/ dizede que morre por vós alguén/ e veredes ome morrer por en”. Ese coñecemento (provocar o interese de alguén por medio do celo) desafogaría máis a inconformista nai que a filla que, na cantiga, non se manifesta, pero de quien se deduce estar *coitada* pola deslealdade e polo abandono do namorado, tópico común nas cantigas femininas. Poderíase pensar na proxección da reacción da namorada na propia nai? Se se considerar o que Stephen Reckert afirma a respecto do tempo da filla –“o tempo presente da filha é o passado da mãe, o presente da mãe pode ser o porvir da filha”<sup>176</sup>–, o consello revelaría o comportamento da nai ao ter pasado pola mesma experiencia. Unha

<sup>173</sup> Pensamos nesta hipótese a partir do que rezan as *Flores de las leyes* sobre os constrinximentos aos que están suxeitos os fillos polos pais. No “Título dos filhos e dos padres”, obsérvase a defensa da que se pode servir a filla constrinxida polo pai: “Se o padre constrenguer sa filla que faça maldade de seu corpo por esperança dalgó gáár, e a filla o non quiser fazer que pecque mortalmente e faça cousa desguisada, pode el demádar en iuizo que quer sayr de seu poder”. In M. P. Meréa, *Flores*, op. cit., p. 23.

<sup>174</sup> Sobre o simbolismo erótico da danza baixo as árbores floridas, cf. R. Lemaire, *Passions*, op. cit., p. 153 et seq.

<sup>175</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 539.

<sup>176</sup> S. Reckert / H. Macedo, *Do cancionero de amigo*, Lisboa: Assirio e Alvim, 1996, p. 110.

cantiga de Pero Meogo ilustra esta situación, como vimos: “— E guardade vos, filha, ca ja m' eu atal vi/ que se fez<o> coitado por guaanhar de min”<sup>177</sup>.

As dúas estrofas seguintes retoman a mesma idea, pero con engadidos que salientan a deslealdade do amigo (“O que morria, mha filha, por vós/ como nunca vi morrer por molher/ ome no mundo, ja morrer non quer”, “O que morria, mha filha, d' amor/ por vós non morre nen quer i cuidar”) e o resentimento da *madre* (“e moir' end' eu, mha filha, con pesar”). A *fiinda-distico*, pola súa parte, esclarece o que o refrán vén propondo: “Ca, se souber que por vós morr' algun./ morrerá, filha, querendo vos ben”.

Sexa para aproximar os namorados, sexa para desequilibrar unha relación indescexable, sexa incluso para vingarse dun home desleal, a acción celestinesca das *madres* desenvólvese ao longo do que a moral ditaba, paralelamente ao que Exidio Romano escribiu: “E en la epiftola .lxxxix. amonelta ala madre que cada dia tome cuenta de su fija que hizo en cada hora. (...) E otrosí sobre todas las cofas del mundo aprenda muy bien de guardar su thesoro que trae cõsigo que es muy precioso: el qual nunca puede cobrar si lo perdiere”<sup>178</sup>. Aquel trazo amplia a comprensión do perfil das personaxes galego-portuguesas e disuelve a redución caracterolóxica da *madre* en *gardadora ou cómplice*, cantada por boa parte da crítica.

A este perfil resta sumar ainda outro: o da *madre-namorada*.

#### 4.4. A *madre-amiga* de Juião Bolseiro

Nas *Lições de literatura portuguesa: época medieval*, Rodrigues Lapa percibiu o carácter único da cantiga “Mal me tragedes, ai filha, por que quer' aver amigo”<sup>179</sup>, de Juião Bolseiro:

A atitude proibitiva da mãe, que degenerara em lugar comum na poesía de amigo, sugeriu a um dos mais perfeitos artistas dos nossos cancioneiros, Juião Bolseiro, uma graciosíssima cantiga, de sentido paródístico (400). Os papéis inverteram-se, e é agora a mãe que se queixa de que a filha a não deixa namorar, a maltrata e lhe rouba ainda o namoro.<sup>180</sup>

Neste comentario, Lapa indica os puntos curiosos da cantiga: o tema da prohibición materna como lugar-común, a graza paródica e a rivalidade entre nai e filla. Diante do inesperado xogo de inversión que a cantiga propón, é case irrecusables percibir nela a sátira ou o “tom irônico”<sup>181</sup>, más probablemente centrado

<sup>177</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 419. Cf. L. A. de Azevedo Filho, *Pero Meogo*, op. cit., p. 50.

<sup>178</sup> E. Romano, *Regimiento*, op. cit., f. cxxij.

<sup>179</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 405. Cf. E. Reali, “Juyão Bolseyro”, op. cit., pp. 273-274.

<sup>180</sup> M. Rodrigues Lapa, *Lições*, op. cit., p. 176.

<sup>181</sup> J. Alves Osório, “Cantiga de escarnho galego-portuguesa: sociología ou poética”, in *Língua e Literaturas: Revista da Faculdade de Letras do Porto*, s. II, vol. III, 1986, pp. 153-197, p. 185.

no tema literario da prohibición que propriamente no comportamento da *madre*, en principio fóra de discusión<sup>182</sup>:

Mal me tragedes, ai filha, por que quer' aver amigo,  
e, pois eu, con vosso medo, non o ci non é comigo,  
**non ajade-la mha graça,**  
e dé vos Deus, ai mha filha, filha que vos assi faça,  
filha, que vos assi faça

Sabedes ca, sen amigo, nunca foi molher viçosa,  
e, por que mho non leixades aver, mha filha tremosa,  
**non ajade-la mha <graça>,**  
e dé vos Deus, ai mha filha, filha que vos assi faça,  
filha, que vos assi faça>

Pois cu non ci meu amigo, non ci ren do que desejo,  
mais, pois que mi per vós vēo, mha filha, que o non vejo,  
**non ajade-la mha <graça,**  
e dé vos Deus, ai mha filha, filha que vos assi faça,  
filha, que vos assi faça>

Per vós perdi meu amigo, por que gran coita padesco,  
e, pois que mho vós tolhestes e melhor ca vós paresco,  
**non ajade-la <mha graça,**  
e dé vos Deus, ai mha filha, filha que vos assi faça,  
filha, que vos assi faça>

Erlide Reali, en “Le ‘cantigas’ di Juyão Bolseiro”, corrobora a observación de Rodrigues Lapa, complementánda:

Ma se nei canti notturni Bolseyro osa mescolare con una certa impudicizia il sacro e il profano, nella V 777-B1171 egli si compiace addirittura di sovvertire tutto un mondo di tradizionali valori morali, mostrandoci una madre vituperante e maledicente la figlia troppo severa, che, sottraendole l'amico del cuore, le nega la gioia di essere “viçosa”. Il motivo conduttore della “cantiga” costituisce veramente un “unicum” nel coacervo dei *Cancioneiros*, come bene ha sottolineato il Lapa.<sup>183</sup>

O “ton de grazia” e a posición invertida da *madre*, con que Bolseiro presenta, más que nas propias cantigas de escarnio, unha agradable propensión a describir lixeiramente unha situación que roza o grotesco<sup>184</sup>, forman o xuízo consensual da

<sup>182</sup> Hai dous cantigas de Neidhart von Reuenthal, nas que se desenvolve o mesmo tema. Así e todo, o *Minnesinger* trata satíricamente a figura da *madre* como unha velliña sen xuizo, que deixa a filla coidando da casa e vai ao baile, porque “síntese plena de brio” (“Ein altiu vor den reien trat”). Noutra (“Ein autiu dia begunde springen”), a *madre* vai ao encontro dun pequeno paxe, o que provoca a advertencia da filla: “Nai, garde un pouco de xuizo!”. *La lírica del Minnesang*. Bari: Giuseppe Laterza & Figli, 1948, p. 200 e p. 202. Cf. A. Juárez Blanquer, “Madre y cantiga”, op. cit., en que a autora fala sobre as aproximacións e diferenzas entre as cantigas de amigo e as cancións femininas alemás.

<sup>183</sup> E. Reali, “Juyão Bolseiro” op. cit., p. 243.

<sup>184</sup> Ibid., p. 276.

crítica dedicada a esta cantiga: Aurora Juárez Blanquer apunta “una situación tragicómica donde se han trocado los papeles”<sup>185</sup>. Giuseppe Tavani denomina a “extraña” cantiga de Bolseiro como inversión ironizada da situación canónica<sup>186</sup>. Graça Videira Lopes inclúe a mesma cantiga entre os “escarnios de amigo”, tendo en conta que “[Bolseiro] altera radicalmente os papeis tradicionais dos protagonistas deste tipo de cantigas [de amigo], pondo uma mãe a queixar-se da incompreensão que a filha denota face aos seus amores”<sup>187</sup>. A mesma observación sobre a inversión irónica do xograr galego é presentada por Pilar Lorenzo Gradin ao discutir sobre o amor prohibido na canción feminina<sup>188</sup>. O estudo de Esther Corral Díaz sinala “unha especial singularidade temática” nesa cantiga da *madre* namorada<sup>189</sup>.

A inversión de papéis e o posible uso irónico do adjetivo “viçosa”<sup>190</sup>, tomados como argumento, parecen contrariar porén a suposta “anomalía”<sup>191</sup> na cantiga de Bolseiro. No que respecta ao adjetivo irónico, o intercambio de tópicos, expresións e campos sémicos das cantigas de amor e de amigo é bastante común para imaxinar o uso dun adjetivo nunha perspectiva irónica:

Na maior parte dos casos, a *cantiga d'amigo* apresenta-se como o reverso exacto da *cantiga d'amor*: seja porque os conceitos aqui expressos pelo poeta na primeira pessoa são os mesmos que, na outra, são atribuídos á mulher, seja porque esta responde, de uma maneira ou de outra, aos lamentos e às solicitudes do amante.<sup>192</sup>

En canto á inversión dos papeis, o que evidentemente se dá, non nos parece que sexa unha estratexia para provocar o riso satírico, senón para propiciar a sorpresa dunha combinación imprevista de tópicos e personaxes, común no cancioneiro do xograr, autor das igualmente inesperadas cantigas de insomnio<sup>193</sup>.

<sup>185</sup> A. Juárez Blanquer, “Madre y cantiga”, op. cit., pp. 137-159, especialmente p. 144, nota 13. A autora dubida entre considerar satírica ou realista a escena evocada por Bolseiro.

<sup>186</sup> G. Tavani, *Poesia*, op. cit., pp. 169-170.

<sup>187</sup> G. Videira Lopes, *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Lisboa: Estampa, 1994, p. 177 et seq. Sobre os escarnios de amor, cf. G. Vallin, “Escarnho d'amor”, in *Medioevo Romanzo*, Roma, vol. XXI, f. 1, 1997, pp. 132-146; F. Holliday, “Extraneous elements in the ‘cantiga de amigo’”, in *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, s. III, nº 8, 1964, pp. 151-160; M. Brea, *Lírica*, op. cit., vol. I, p. 28; R. C. Gouveia Fernandes, *Con vossa graça, mia senhor: o escárniu de amor na lírica galego-portuguesa*, dissertação (mestrado em Literatura Portuguesa), Universidade de São Paulo, 1998, p. 31 et seq.

<sup>188</sup> P. Lorenzo Gradin, *Canción*, op. cit., p. 187. No libro *A cantiga de amigo*, Lorenzo Gradin, en coautoría con Mercedes Brea, vuelve a cantiga de Guilhade co escarnio de amigo. Vigo: Xerais, 1998, p. 256.

<sup>189</sup> E. Corral Díaz, *Mulleres*, op. cit., pp. 197-198. Interesa observar que ese trazo curioso da *madre*, talvez polo seu aspecto excepcional, non foi citado por Ria Lemaire, en “Le rôle de la mère”, in *Passions*, op. cit., pp. 121-125.

<sup>190</sup> J. Alves Osório, “Cantiga de escarnho”, op. cit., p. 185.

<sup>191</sup> Termo utilizado por Giuseppe Tavani para designar cantigas que escapan ao tradicionalismo da lírica profana galego-portuguesa, como as famosas cantigas da ama, de Johan Soarez Coelho, G. Tavani, *Poesia*, op. cit., p. 195.

<sup>192</sup> Ibid., p. 144.

<sup>193</sup> Cf. M. H. Frascione de Almeida Esteves, “Nota sobre a interpretação de um verso de Julião Bolseiro”, in *Annali: sezione romanza*, Napoli, vol. X, nº 1, 1968, pp. 168-174.

Na cantiga “Aqui vej’ eu, filha, o voss’ amigo”, de Nuno Fernandez Torneol, a *madre* parece someterse ao mal humor da *filha*, aceptando o namorado por quem esta loita: “O por que vós migo baralhades/ quero-lh’ eu ben, poilo vós amades,/ delgada”<sup>194</sup>. Reccosa, a *madre* cede ás esixencias da *filha*, contrariando o papel firmemente prohibitivo que encontramos, por exemplo, na cantiga de Estevan Fernandez d’ Elvas, “– Farei eu, filha, que vos non veja/ vosso amigo”<sup>195</sup>. A cantiga de Airas Nunez, “– Bailade oje, ai filha, que prazer vejades”, e as de Johan Airas, “O que soia, mha filha, morrer” e “Ai mha filha, por Deus, guissade vós”, remiten á cantiga de Pero da Ponte, na que a *filla* se ve involucrada polos “ensinamentos” suspeitosos da *madre*: “Madre, vós que me mandastes que mentiss’ a meu amigo,/ que conselho mi daredes ora, poilo non ei migo?”<sup>196</sup>.

O comportamento *celestinesco* da *madre* nestas cantigas tampouco surprende, para pensar nelas como “anomalías” ou inversíons éticas da figura maternal na lírica feminina galego-portuguesa, marcada comunmente pola protección amoestadora e pola garda rigorosa da castidade da *filla*.

Aparentemente, os críticos perciben a ironia ou a sátira na cantiga “Mal me tragedes, ai filha, por que quer’ aver amigo” tendo en conta dous factores: o primeiro débese, como observamos, ao feito de nunha única cantiga a *madre* ocupar o lugar da namorada a se queixar da garda rigorosa da *filla*, é dicir, inverter a posición consagrada no repertorio das cantigas de amigo<sup>197</sup>; o segundo deberase talvez ao prexuízo de non imaxinar, sen o biés satírico, unha *madre* no papel dunha muller namorada, desexosa e queixosa. Tanto na ficción como na realidade medieval<sup>198</sup>, ata onde a podemos ver, os papeis da nai e da *filla* están cristalizados: ás amigas-namoradas, a paixón; ás *madres*, o control; ás fillas apaixonadas, o amigo; ás *madres*, o deber de protexelas. Contrariamente a ese pensamento, Jole Scudieri Ruggieri analiza da seguinte maneira a nai-namorada: “Ed anzi, tanto vitale è questa figura con le sue contraddizioni e gli slanci improvvisi che la cantiga nº 400, di

<sup>194</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., p. 127. Cf. P. R. Sodré, *Trovador*, op. cit., p. 120 et seq.

<sup>195</sup> Ibid., p. 347.

<sup>196</sup> Ibid., p. 290. Cf. S. Panunzio, *Pero da Ponte*, op. cit., p. 62.

<sup>197</sup> En “Extraneous elements in the ‘cantiga de amigo’”, Frank Holliday comenta que “another form of parody of the conventions of the type is an inversion of the basic situation, where the girl is prevented by her zealous guardian-mother from seeing her poet-lover as often as she would like. In: Nunes 400 (CV 777 – CBN 1171) it is the enamoured mother who encounters filial disapproval and opposition in her love-affairs”. Op. cit., pp. 153-154.

<sup>198</sup> Téñase en conta o carácter esvaradio do termo “realidade”, tratándose de produto ficcional, popularizante (e non popular) e ancestral, como son as cantigas de amigo. Xosé Luís Méndez Ferrín, ao discutir a cantiga “Fostes, filha, eno bailar”, sinala dous planos: “un, conversacional, mesmo realista, no que ouvimos uns datos diarios na voz dunha nai que se axusta ao común patrón de tódalas nais. O outro, ancestral e insinuante, no refrán, no que coidamos percibir a grande voz do pobo, filtrada e utilizada polo xenio individual de Pero Meogo (...).” *Pero Meogo*, op. cit., p. 47. Comenta tamén a ese respecto Giuseppe Tavani: “na Península Ibérica os poetas galego-portugueses escrevem cantigas d’amigo, uns e outros retomando e filtrando, através do gosto aristocrático de uma elevada disciplina estilística e de uma vasta cultura retórica coaguladas à volta de um centro ideal de elegância formal e dentro de uma atmosfera abstrata e rarefeita, motivos inegavelmente populares que representam com toda a probabilidade una auténtica experiencia do real, ainda que resolvida num facto poético já isolado de toda e qualquer ligação com a realidade e elevado a paradigma”. *Poesia*, op. cit., p. 29.

Juián Bolseiro, ce la presenta —ma é un *unicum!*— tanto humana che, immemore della sua condizione di madre, rivendica il proprio diritto all'amore volgendosi aggressiva contro la figlia che le ha fatto perdere l'amico<sup>199</sup>. Este é o punto de vista a partir do cal trataremos o *unicum* de Bolseiro.

En “Mal me tragedes, ay filha...”, os catro dísticos desenvolven o tema do namoramento da *madre*, da prohibición amorosa, da coita e da maldición materna. No primeiro dístico, a situación de desexo da *madre* (“por que quer’ aver amigo”), de censura e de maltrato da filla (“Mal me tragedes, ai filha,” e “con vosso medo<sup>200</sup>”), de ausencia do amado (“non o ei nen é comigo”) e de maledicencia (“non ajade-la mha graça/ e dé vos Deus, ai mha filha, filha que vos assi faça,/ filha, que vos assi faça”) é exposta.

O tópico da maledicencia é común no repertorio temático das cantigas de amigo, sobre todo cando a namorada está “sanhuda”<sup>201</sup>. No que respecta á nai que lanza maldicións, é menos común. Unha das coñecidas maledicencias maternas aparece na crónica dedicada a Afonso Henrique. Dona Tareixa é a nai-antagonista do primeiro rei portugués. As intrigas e disidencias entre ela e o fillo son o eixe central da crónica, na que o carácter determinado da nai atopa a mesma forza no seu herdeiro. A voz da viúva Dona Tareixa, inspirada nun canto épico dedicado a Afonso Henriques<sup>202</sup>, resoa nos posibles diálogos con Don Afonso Henriques, cando xa estaba derrotada e presa: “Dom Affonso henrriquez fº prendesteme & desherdasteme da terra & honrra que me deixou meu padre & quitastesme (*sic!*) de meu mando rogo a deos que preso seiades Vos assj como eu saõ & porque posestes em minhas pernas ferros quebradas seiaõ as vossas com ferros & praza a dš que assj scia que se cumpra isto”<sup>203</sup>. Curiosamente, a maldición da nai é tomada en conta máis adiante polo cronista: “& depois aconteçeo ao principe Dº Aº henrriquez que sendo já rej que lhe quebrou húa perna em saído pola porta de badalhouçe & foi preso por elrej Dom fernando de Leaõ como ouuiredes adiante, & disseraõ que lhe acontecera aquillo que sua madre lhe dissera”<sup>204</sup>. Hai, tanto no rexistro da maldición na crónica como no comentario sobre a relación entre o episodio das pernas quebradas de Afonso Henriques e a maldición de Dona Tareixa, certa credibilidade e respecto pola autoridade e poder do que di a nai, estea ela certa ou non nos seus actos e queixas. Tendo en conta isto, o refrán-maledicencia ten o seu impacto e

<sup>199</sup> J. Scudieri Ruggieri, “Riflessioni”, op. cit., p. 22.

<sup>200</sup> Reali traduce esta expresión como “por temor de vós”, explicando, posteriormente, que “a preposición é aquí usada com valor causal”. “Juyão Bolseyro”, op. cit., pp. 274-275. Nunes non presenta observacións no seu “Comentário”, in *Amigo*, op. cit., vol. III, p. 347.

<sup>201</sup> Cf. o artigo de R. Cohen, “Dança jurídica: A poética da sanhuda nas cantigas d'amigo. 22 cantigas d'amigo de Johan Garcia de Guilhade: vingança de uma sanhuda virtuosa”, in *Colóquio: Letras*, Lisboa, nº 142, out.-dez. 1996, pp. 5-50.

<sup>202</sup> A. J. Saraiva, *A épica medieval portuguesa*, Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979, p. 33 et seq. e pp. 85-86.

<sup>203</sup> A. de Magalhães Basto (ed.), *Crónica de cinco reis de Portugal*, Porto: Civilização, [s.d.], p. 55.

<sup>204</sup> Loc. cit.

graza: “non ajade-la mha graça/ e dé vos Deus, ai mha filha, filha que vos assi faça,/ filha, que vos assi faça”<sup>205</sup>.

A apóstrofe “filha”, *dobre irregular nos disticos*, aparece en toda a cantiga, excepto na última parella, na que aparece como “vós”. No refrán, o termo “filha” refirese tanto á *filha que censura* como á *filha (neta) que censurará* a esta. Así, tres xeracións son presentadas nesta cantiga.

O segundo distico trata do que poderíamos designar como unha especie de *auctoritas populi*: “Sabedes ca, sen amigo, nunca foi molher viçosa”, sentenza moral ou máxima que a *madre* presenta á filla para xustificar a súa vontade de ter amigo. Esta tentativa de complicidada entre mulleres, porén, malógrase, visto que ao final a *madre* sofre a ausencia do namorado (“por que mho non leixades aver”).

O terceiro distico salienta a situación referida no primeiro (“Pois cu non ei meu amigo, non ei ren do que desejo”).

O cuarto, pola súa parte, dá por definitiva a situación de perda do amigo e de “coita”, e lanza unha ambigüidade no verso “e, pois que mho vós tolhestes e melhor ca vós paresco”. A combinación “tolher” e “ser mais bonita” nese verso daría lugar non só á competición entre nai e filla, senón tamén á idea de “roubo” do amigo pola filla<sup>206</sup>, como indicou Lapa. O sentido de *tirar* e *tomar* para “tolher” é consensual nos glosarios dedicados ao galego-portugués da lírica profana e sacra<sup>207</sup>. Michaëlis, Nunes e Mettmann presentan tamén a acepción *impedir*. No que respecta ao “roubo”, non se fai ningunha mención á deslealdade da filla, a non ser pola idea que suxiren os verbos *quitar* e *tomar*, combinada coa rivalidade da beleza. Poderíamos supor simplemente unha insinuación de despeito que a *madre* presente na filla (“e melhor ca vós paresco”), o que explicaría, segundo a nai, a prohibición e o maltrato que dela recibe. Se considerarmos que *tirar* pode significar *impedir*, *librar de*, *vedar* (Michaëlis), a *madre* cedería á garda da filla, a pesar de ser máis “namorable” ca ela.

No caso de considerar a hipótese do “roubo” do namorado da nai pola filla, teríamos talvez unha situación de incesto, prevista nas *Ordenações afonsinas*: “Se o filho ouve afeiçom, ou ajuntamento carnal com a molher de seu Padre, ou com sua manceba, que tivesse comigo em casa mantheuda, governada; e bem así dizemos da filha, que semelhante afeiçom ouvesse com o marido, ou barregaño de sua Madre, que a tevesse comigo em casa mantheuda, e governada”<sup>208</sup>. Nesta lei, ainda que sexa

<sup>205</sup> Xosé Filgueira Valverde fala sobre a concesión ou non da grazia polos familiares e amigos, en “A servidume de amor e a expresión feudal nos cancioneiros”, in *Estudos portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa: Disel, 1991, pp. 185-207, pp. 199-200.

<sup>206</sup> Unha cantiga de Johan Airas de Santiago trata do “roubo” do namorado por unha amiga: “A que mi a min meu amigo filhou”. J. L. Rodriguez, *Joan Airas de Santiago*, op. cit., c. LXVII, p. 271.

<sup>207</sup> C. Michaëlis de Vasconcelos (*Ajuda*, op. cit., vol. I, p. 89); M. Rodrigues Lapa (“Vocabulário”, in *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Lisboa: João Sá da Costa, 1995, p. 384); W. Mettmann (“Glossário”, op. cit., p. 303); J. J. Nunes (Op. cit., vol. III, p. 693); e E. Reali (“Juyão Bolseyro”, op. cit., p. 274).

<sup>208</sup> *Ordenações afonsinas*, op. cit., Livro IV, Título LXXXVIII, Item 11, p. 363. Lei de D. Afonso V, século XV. O tema do incesto é tratado neste item a propósito das razões que os pais poden alegar para desherdar os seus fillos.

datada no século XV, obsérvase a posibilidade de a nai dispor dun barregán ou, en termos da lei, de ser a súa "mantheuda".

Os catro disticos de quince sílabas, acompañados do refrán de versos de sete, quince e sete sílabas, que organizan a cantiga de Bolceiro, amosan unha *madre* non apenas namorada ("por que quer' aver amigo"): preséntana maledicente ("e dé vos Deus, ai mha filha,/ filha que vos assi faça"), experimentada ("Sabedes ca, sen amigo, nunca foi molher viçosa"), coitada ("por que gran coita padesco") e vaidosa ("e melhor ca vós paresco"). Móstrana tamén, dalgún modo, submisión aos preceptos éticos que a cantiga ilustra.

Claude Thomasset, en "Da natureza feminina", afirma que entre os séculos XIII e XIV dáselle unha atención considerable á arte erótica, tendo en conta principalmente a eficacia da procreación. Non obstante, o autor afirma que houbo unha valorización extraordinaria da sexualidade, garantía do equilibrio do organismo<sup>209</sup>. Ao comentar o tratado amoroso, en lingua catalá, *Speculum al foder*, Thomasset ten en mente que ese discurso da valorización do corpo e do pracer está lonxe de ser dominante no contexto dos ríxidos interditos relixiosos<sup>210</sup>. Porén, non pode evitar concluir que "o prazer do casal e, em particular, o prazer da mujer esteve no centro das preocupacións dos séculos XIII e XIV. Um recoñecemento e uma celebración das forças da natureza foram implantados"<sup>211</sup>.

Sábese que o discurso das cantigas de amigo trae consigo reminiscencias culturais pretrobadorescas, frecuentemente pagás<sup>212</sup>. A erotización que se percibe en varios textos, sexa por medio de símbolos ligados á vestimenta, aos rituais e á natureza (romper o *brial*, bailar, bañarse no río), sexa polas expresións usadas polos trovadores (*ver o amigo, falar con el, trebelhar*)<sup>213</sup>, revela o valor sensual do corpo de maneira determinante. Sábese igualmente que as cantigas de donas son, para alén do seu carácter popularizante, produtos de corte, afeitos polo tanto á ideoloxía que percorre explícita ou implicitamente as cortes que os trovadores freqüentan.

<sup>209</sup> C. Thomasset, "Natureza", in C. Klapisch-Zuber (dir.), *História*, op. cit., p. 90. Afirma tamén Thomasset: "Trótula [famosa médica do Salernio medieval, autora de tratados sobre a saúde feminina] afirmou que a abstinência provoca profundas perturbações na mulher, nomeadamente a sufocación da matriz, o que se verifica nas viúvas. Uma verdadeira conquista dos direitos do corpo está establecida no final do século XIII; e prossegue no século XIV", loc. cit. María Eugenia Lacarra, en "Parámetros de la representación de la sexualidad femenina en la literatura medieval castellana", trata das tres posicóns ideolóxicas sobre a sexualidade feminina no Medievo: a moralista (considéraa pecaminosa pero inevitable para a procreación), a xurídica e a médica (non pecaminosa, necesaria para a orde social e para a saúde, alén de ser importante para a procreación). In R. Walthaus (dir.), *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1993, pp. 23-43.

<sup>210</sup> Como sintetiza Jacques Le Goff, "depois de um período antigo –greco-latino– em que a sexualidade e o prazer foram valores positivos e em que reinou uma grande liberdade sexual, vieram instalar-se a geral condenación da sexualidade e a estrita regulamentación do seu exercicio. O principal agente desta inversión foi o cristianismo". *O imaginário medieval*, Lisboa: Estampa, 1994, pp. 145-168, p. 157.

<sup>211</sup> C. Thomasset, "Natureza", op. cit., pp. 90-91.

<sup>212</sup> Como afirma Lapa: "desse lirismo feminino pré-trovadoresco restam escassos vestígios na poesía europea; apenas em Portugal essa tradição se conservou com inacreditável vigor, precedida, séculos atrás, das cantigas de mulher do lirismo mozárabico". *Lições*, op. cit., p. 158.

<sup>213</sup> Cf. R. Lemaire, *Passions*, op. cit., especialmente "Le language des symboles", pp. 126-160.

Se iso for verdade, o discurso das cantigas de amigo revelaría unha concepción de muller desexosa (non só a *amiga nova*) debido tanto á matriz primixenia e tradicional do xénero –de onde probablemente Juião Bolseiro, home de vila, colleu o seu tema–, como polas ideas que dalgunha mancira circulaban polo ambiente das cortes trobadorescas peninsulares –ao que o xograr Bolseiro podería estar susceptible ou atento<sup>214</sup>–, o que dá ás observacións de Claude Thomasset certa credibilidade no que concirne á Península Ibérica (sobre todo se lembrarmos que o *Speculum al foder* é dun anónimo catalán).

Con que tipo de muller poderíamos relacionar a *madre*-namorada de Juião Bolseiro? Que idade tería? Que estado civil lle daría a posibilidade de ter un amigo? Unha viúva ou unha muller casada sen marido presente?

De todas as manciras, a clase social determinaba o grao de control dos homes sobre esas mulleres europeas, dalgún modo formadas directa ou indirectamente por un precepto común, o cristián. Para as viúvas da baixa e alta nobreza, ou incluso da burguesia, saciar o desexo amoroso só era posible por medio doutro casamento. En caso contrario, convertíanse en motivo de escándalo<sup>215</sup>. Pola súa parte, as mulleres de estratos sociais baixos “podiam neste aspecto esperar um controlo menor; no entanto, era para elas perigosamente estreita a fronteira entre a satisfação dos seus desejos sexuais e a prostitución induzida pela miséria”<sup>216</sup>.

A *madre* namorada podería ser unha muller casada ou viúva, polo tanto fóra da primeira “faixa de idade” biolóxico-social do Medievo (a das virxes) e dentro da segunda (mulleres casadas) ou da terceira (viúvas)<sup>217</sup>. Sobre a posibilidade de ser casada e, ainda así, ter un namorado, ilústra un costume aparentemente arraigado en Portugal, tendo en conta a énfase na acción de erradicalo polos lexisladores:

Outro sy porque os adulterios som ora mui oufadamente acoftumados em Nossos Regnos, e muitas molheres casadas, fendo feus maridos fora da terra, ou do lugar onde ellas estaõ, tomaõ barregáños, com que notoriamente vivem em pecado d'adulterio; outras, posto que barregaaõs nom tomem, dormem notoriamente com quem lhes apraz, em face e vista de toda a vezinhança onde vivem, atrevendo-se que posto que pubricamente... adulterio a Justiça nom

<sup>214</sup> Considérese que o contacto dos trovadores coas novidades culturais non era raro, como pensa Giulia Lanciani, ao afirmar, a propósito do “joc partit”, que “ciò non toglic che, sia pure in assenza del termine ‘partimen’ (o ‘joc partit’) o di testi che ne ripropongano fedelmente in ámbito galego-portoghese la struttura formale e i contenuti, i trovatori peninsulari potessero essere informati dell’esistenza –in altre aree culturali– di questa modalità dialogica e ne conoscessero, forse solo approssimativamente, la normativa specifica (...). “Per una tipologia della tenzone galego-portoghese”, in *Rassegna Iberistica*, Roma, vol. 53, giugno 1995, pp. 3-16, p. 7. Lanciani retoma ideas semellantes, en “A cantiga de amigo, canción de retagarda”, in *Actas do Congreso O Mar das cantigas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997, pp. 175-178.

<sup>215</sup> C. Opitz, “O quotidiano da mulher no final da Idade Média (1250-1500)”, in C. Klapisch-Zuber, *História*, op. cit., p. 369.

<sup>216</sup> Ibid., pp. 369-370.

<sup>217</sup> M. W. Labarge, *La mujer en la Edad Media*, Madrid: Nerea, 1996, pp. 37-67. Cf. p. 48 et seq. Carla Casagrande apunta “três categorias de mulheres nas quais todas estas figuras femininas (meninas, mães de familia, anciãs, rainhas, camponesas, abadessas, noviças, criadas, damas, etc.) se redistribuem”: virxes, viúvas e casadas. C. Casagrande, op. cit., pp. 110-113.

as podem prender nem accuzar, se os seus maridos d'ellas nom querelaõ, o que hé muito contra servizo de DEOS, e cousa... e mui desonesto exemplo (...)<sup>218</sup>.

Á parte disto, como vimos, á *madre* cábelle a posibilidade de ter “barregaão”.

Sexa como for, casada ou con barregán, é unha muller bela e en pleno poder da súa sensualidade. A *madre* namorou e ficou “viçosa”; a filla prohibiuelle a relación e talvez lle roubase o amigo, e a *madre* parece conformarse coa situación, ainda que maldiga e presuma de ser más bela cá súa “rival”.

Máis realista que satírica, e más curiosa que irónica, a cantiga de Bolseiro aborda un aspecto delicado non só das relacións amorosas socialmente “temporás”, da mitica rivalidade feminina, senón sobre todo da imposibilidade dunha transgresión: ás fillas, os amigos casadeiros; ás *madres*, as fillas castas. Máis que iso, o casamento para ambas; menos, o convento. Fóra diso, o escándalo, a persecución, ou a invertida, e non necesariamente risible, garda.

Ao expor os subtipos da *madre* e as súas variacións nas vinte e sete cantigas de amigo que ela protagoniza, acabamos por percibir que o que predomina na caracterización desta personaxe é a dúbida da muller entre exercer o seu poder (dados pola obriga) de garda, orientar a filla no labirinto da idade xuvenil frente ao “*perygo* da manecbia, a cobiça que os homes ham communalmente de atraher a ssy as molheres”<sup>219</sup>, recear por ela a perda da castidade (e recear mesmo por si, tendo en conta que sobre si caería a pena da responsabilidade), comprender o seu sufrimento de namorada (xa experimentado por ela mesma), tolerar os arroubos, maltratar a filla para garantir a obediencia, pescudar as situacións, queixarse dos desvíos, defender ou mediar no namoro da filla, maliciosamente conducila ás redes da seducción ou, incluso, entre exercer ela mesma o papel de namorada e de *madre*.

Noutras palabras, poderíamos resumir que a *madre-gardadora* revela a muller baixo o poder das leis de Deus e dos homes que a custodian; a *madre-cómplice*, a muller e as relacións de intimidade coa filla; a *madre-celestina*, a muller e os intereses de orde social e persoal; e a *madre-namorada* desvela, pola súa parte, a muller e os obstáculos á súa necesidade erótica.

A dúbida revéllase no cadro dos tipos de *madre* e determinou a súa división nas categorías propostas: *gardadoras*, *cómplices*, *celestinas* e *namorada*. Tendo en conta isto, as clasificacións non poden ser tomadas como categorías independentes, visto que as accións da *madre* son ambiguas, esvaradiñas e reticentes en moitos aspectos, como advertimos.

Aínda que algúns elementos estruturais estivesen presentes na nosa análise, preferimos discutilos más pormenorizadamente agora. Non pretendemos ser exhaustivos, pois o noso interese non abarca os aspectos poéticos (metro, estrofa,

<sup>218</sup> *Ordenações afonsinas*, op. cit., Livro V, sen título (...sobre os adulterios.), Item I, p. 419. Non hai indicación da proveniencia da lei, pero o límite é certamente a primeira metade do século XV (ou a década dos 50, unha vez que a lei inmediatamente anterior, e tamén en apéndice, é de 1458), época na que se pechou a recolla das ordenacións por João Mendes e Rui Fernandes (Cf. o vol. I das *Ordenações*, p. 6).

<sup>219</sup> C. de Pisan, *Espelho*, op. cit., 3ª parte, folla XXXIX.

rima) como marcas de xénero, xa que as cantigas de amor, de amigo e de escarnio e maldicir non as presentan. Ademais, é patente a relativa homoxeneidade formal das cantigas trobadorescas peninsulares, sexan lírico-amorosas, sexan satíricas<sup>220</sup>.

O discurso poético da *cantiga de madre* non presenta variacións no que respecta á estrutura das estrofas, metros e rimas. Altérانse, como era de esperar, as expresións, os temas, os tópicos propiamente ditos. A cantiga dialogada (quince textos<sup>221</sup>) e a cantiga monologada (doce<sup>222</sup>) aproxímanse moito no número de textos. Seis cantigas presentan paralelismo e *leixa-prén*<sup>223</sup>. No que respecta ao tipo de estrofa marcado pola presenza ou ausencia de refrán, predomina a cantiga de refrán (vinte e seis) e escasea a cantiga de mestria (unha, a cantiga trece).

Máis espcificamente relacionada coa expresión das *cantigas de madre*, a linguaxe desta personaxe revela matices que particularizan o seu discurso. Escollemos examinar as apóstrofes, tendo en conta que elas indican non só como as *madres* perciben as fillas-amigas, senón como tamén indican os “distintivos de xénero” e a súa posición nas estrofas, un dos puntos de determinación do xénero *cantiga de amor* (co termo *senhor*) e *cantiga de amigo* (co termo *amigo* e as “unidades alternativas”<sup>224</sup>).

A apóstrofe “filha” é a máis común no discurso das *madres*: dezaseis cantigas ilustran isto<sup>225</sup>. “Mia filha” é a segunda más utilizada, aparecendo en cinco delas<sup>226</sup>. Se *filha* é a apóstrofe más frecuente, a posición desta e de todas as outras no cancioneiro de *madres* realizase no primeiro verso –sumando vinte e cinco casos<sup>227</sup>–, como acontece nas cantigas de amor e de amigo, cuxos distintivos *senhor* e *amigo* tamén aparecen no primeiro verso da estrofa.

Como se pode percibir, os elementos formais que escollemos analizar denotan a propensión do trobador á valorización de aspectos directamente relacionados co

<sup>220</sup> Salvo mellor exame, ningunha cantiga da tradición galego-portuguesa presenta marcas estruturais como determinadoras de xénero. En canto á *hailada* (forma á que se xunta o tema do baile) e ao *descordo* (cantiga en que a desharmonía temática coincide con heteroxeneidade estrófico-métrica), trántase de opcións formais das que o trobador dispón para producir cantigas de amor, de amigo e de escarnio e maldicir. Hai tamén outras opcións formais cuxa denominación se dá na propia *Arte de trovar: cantiga de mestria* diferénciase da *cantiga de refrán* pola ausencia de refrán; a *cantiga ateúda* (cf. G. Tavani (ed.), *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa: Colibri, 1999, p. 48) polo uso do *enjambement*; a *tensó* presupón un diálogo en que opinións se contradín, diverxen unha da outra (p. 43); a *cantiga paraleística*, denominación *post rem* da crítica, é coñecida polo paralelismo do que se serve. De estrutura más sofisticada, por parafrasear intertextualmente outra cantiga, sexa polo son, polos versos ou polo todo, a *cantiga de seguir* (p. 44) incluiríase tamén entre os tipos de cantiga clasificada segundo a súa forma.

<sup>221</sup> Son as cantigas 1, 3, 5, 6, 7, 10, 12, 15, 18, 19, 21, 22, 24, 25 e 27. Estes números correspóndense á secuencia das cantigas antoloxiadas no anexo.

<sup>222</sup> Cantigas 2, 4, 8, 9, 11, 13, 14, 16, 17, 20, 23 e 26.

<sup>223</sup> Cantigas 3, 16, 20, 21, 25 e 26.

<sup>224</sup> G. Tavani, *Poesia*, op. cit., p. 149. Para as cantigas de amigo, as alternativas son “*amiga, madre e filha*”, esta última quando a protagonista, ou melhor, quem fala, é a mãe”.

<sup>225</sup> Cantigas 3, 4, 5, 6, 10, 11, 13, 14, 15, 19, 20, 21, 24, 25, 26 e 27.

<sup>226</sup> Nas cantigas 9, 12, 16, 18 e 23. Outras apóstrofes son “*Ai filha*” que aparece en tres (c. 1, 17 e 22); “*Ai mia filha*”, en dúas (7 e 8); e “*Filha tremosa*”, na c. 2.

<sup>227</sup> Na cantiga 16, a apóstrofe aparece no refrán; na c. 27, no terceiro verso.

papel do suxeito lírico ou do emisor, a *madre*. Isto débese ao feito de nos basearmos na liña de definición que o autor da *Arte de trovar* considera para tentar definir ou diferenciar a cantiga dialogada e, por conseguinte, a cantiga de amor e de amigo, é dicir, a personaxe, a persoa cuxa *razon* importa ter en mente:

E porque algúns cantigas i há en que falam eles e elas outrossi, perén é bem de entenderdes se som d'amor, se d'amigo: porque sabede que, se eles falam na prim<sup>a</sup> cobra e elas na outra, <é d'>amor, porque se move a razon d'ele (como vos ante dissemos); e se elas falam na primeira cobra, é outrossi d'amigo; e se ambos falam en ña cobra, outrossi é segundo qual deles fala na cobra primeiro.<sup>228</sup>

Catro subtipos de nai, catro modos de mundividencia, catro tipos de actitude, polo tanto, catro tipos de discurso emerxen nas cantigas comentadas. A nai que garda a filla en obediencia estrita ao seu papel de mantedora da orde social; a nai que acompaña a filla pola comprensión que ten das súas necesidades; a nai que expón a filla en función dos seus intereses propios; e a nai que desafía a filla e declara o seu desejo por un amigo: todos estes papeis non se poderían reducir apenas a un complemento da vivencia da namorada.

Hai neles manifestación específica da realidade que se representa na cantiga de amigo. Non se trata soamente dunha ou calquera faceta a máis. É unha das facetas, un dos puntos de vista a partir do cal se comprende a Península Ibérica en plena Idade Media: o seu ambiente histórico, social, relixioso, cultural, doméstico, xurídico e moral. Así como o protagonismo da *amiga* revela ou, máis advertidamente, insinúa con considerable relevo a experiencia amorosa feminina rural/burguesa/aristocrata peninsular, o protagonismo da *madre* alude á situación sobre todo social da muller da Península.

A *razon* da *madre*, segundo o que vimos demostrando, é outra, que se xustapón a aquela da *amiga* (e do amigo). Centrada predominantemente na responsabilidade de a nai custodiar a filla en tempos ora bélicos, ora tranquilos, de acompañala ou restrinxila nos enredos amorosos, aquela *razon* ou “argumento” ilumina un grupo de textos salientable das centenas de cantigas que componen o “cancioneiro de donas”.

O conxunto protagonizado pola *madre* remitenos a unha pregunta. Se considerarmos que os xéneros son unha institución –na medida en que funcionan como “horizonte de expectativa” para os lectores e como “modelos de escritura” para os autores<sup>229</sup>– e se considerarmos que por medio dessa institucionalización os xéneros se comunican coa sociedade na cal están vixentes, unha cuestión e unha resposta son formuladas, inspiradas en Tzvetan Todorov:

(...) aún admitiendo que todos los géneros provienen de actos de lenguaje, ¿cómo explicarse que todos los actos de habla no produzcan géneros literarios? La respuesta es ésta: una sociedad elige y codifica los actos que corresponden más exactamente a su ideología; por lo

<sup>228</sup> *Arte*, op. cit., p. 41.

<sup>229</sup> T. Todorov, “El origen de los géneros”, in M. A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco, 1988, pp. 31-48, p. 38. O artigo foi publicado inicialmente en 1976.

que tanto la existencia de ciertos géneros en una sociedad, como su ausencia en otra, son reveladoras de esa ideología y nos permiten precisarla con mayor o menor exactitud.<sup>230</sup>

Esta reflexión ilustra e corrobora o que Francis Cairns afirmou sobre a motivación ou orixe dos xéneros, algúns anos antes do artigo de Todorov: "all the genres originate in important, recurrent, real-life situations"<sup>231</sup>.

Que valores e que situacóns permitiron que das cantigas de amigo e da súa urxencia amorosa se desencadease un canto de garda, de restrición ou de compracencia, protagonizado pola *madre*? Sábese que o momento histórico bloquea ou abre posibilidades de xénero aproveitadas ou non pola práctica artística<sup>232</sup>, neste caso, polos trovadores. Sendo así, que circunstancia faría a Bernal de Bonaval, no período de implantación peninsular da poesía trovadoresca (entre 1220 e 1240)<sup>233</sup>, abstraerse das "leis do xénero"<sup>234</sup> cantiga de amigo e "crear" unha *cantiga de madre*?

O discurso dos cronistas, dos xurisconsultos e dos tratadistas que dedican a súa atención ás *madres* de todas as ordes sociais –ainda que destaqueñ e prevalezan as da aristocracia, modelo para todas as outras–, dá o valor dunha posible resposta<sup>235</sup>.

Responsables pola salvación cristiá de si e da súa familia, a muller casada e a nai son os medios polos cales se pensa facer triunfar a moral cristiá. Se son recatadas, discretas, prudentes e honestas, estas mulleres teñen a "protección de Deus" e a "garda dos homes", beneficios que as contentan, pero sobre todo satisfán os homes que delas esperan submisión, educación e coidado dos seus fillos e dos seus bens, é dicir, mantemento da súa honra.

Os esbozos que as crónicas, as ordenacóns e os tratados indican, ao chamar a atención sobre o percorrido das mulleres na sociedade medieval, esclarecen os comportamentos que a *madre* galego-portuguesa desempeña nas cantigas. Talvez demasiado longos e intensamente panorámicos, aqueles discursos recorren ao mesmo refrán: coiden as nais da castidade das fillas; teñan as fillas o recato das

<sup>230</sup> Ibid., pp. 38-39.

<sup>231</sup> F. Cairns, *Generic composition in Greek and Roman poetry*, Edinburgh: Edinburgh University, 1972, pp. 70-97, p. 70.

<sup>232</sup> F. Jameson, *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*, São Paulo: Ática, 1992, pp. 104-153, p. 147.

<sup>233</sup> A. Resende de Oliveira, *Trovador*, op. cit., Apéndice I: "Cronología e enquadramento sociocultural dos compositores", p. 158. Este autor considera ese período como aquel en que a producción trovadoresca se traslada cara ao occidente peninsular e os cantares galego-portugueses comezan a se afirmar na súa xeografía lingüística propia. Neste período tamén se inicia a "construcción do novo cenário amoroso presente na cantiga de amigo". Anexo I: "Periodización", pp. 176-177. Cf. tamén, a respecto de periodoxía, G. Tavani, *Poesia*, op. cit., pp. 24-25.

<sup>234</sup> Expresión usada por Edmond Faral, en "Les chansons de toile ou chansons d'histoire", in *Romania*, Paris, vol. LXIX, 1946-1947, pp. 433-462, p. 448.

<sup>235</sup> Por se tratar dunha hipótese sen posibilidade de documentación ata o momento, deixamos de lado a idea de matriarcado en Galiza, para explicar a importancia da nai nas cantigas de amigo, como o fixo Petra Sofie Wirth, en *The mother archetype in the cantigas d'amigo*, dissertation (Doctorade in Philosophy), University of North Carolina, 1983, pp. 89-90.

virxes; e estean ambas atentas ao que ordena o pai, ao que ensina o padre e ao que quere o marido<sup>236</sup>.

Porén, é evidente que, paralelo ao que deixan ver a lei, a norma e a historia, está o que suxire a ficción, ese estado lúdico e enigmático presentificador dunha posible e, más propiamente, filtrada<sup>237</sup> realidade na que *madre* e *filla* dialogaban sobre os seus desexos, as súas restricións, os seus receos e as súas angustias.

Que ligazón podemos establecer entre o que discursa a oficialidade dun tempo e dun lugar, como o Medievo europeo e peninsular, e as vinte e sete cantigas de amigo que elevan a *madre* como protagonista do discurso lírico popularizante, producido sobre todo no século XIII?

A maternidade, máis que o matrimonio en si, parece ser o único estado ou a única función que proxecta a muller, sexa aristócrata, burguesa, campesiña rica ou sen posesións, para alén da misoxinia, das reservas e dos prexuizos do patriarcado espiritual e secular da Idade Media. É o estadio no que, descartada a idea de ordenación relixiosa, a muller adquire o status capaz de lle garantir dereitos e beneficios, desde o momento no que a súa honestidade e castidade sexan comprobadas.

Nun momento como o da Reconquista –un dos aspectos do complexo contexto histórico das cantigas femininas galego-portuguesas–, as mulleres desempeñan máis que o papel primordial de procreadoras. Son elas o punto a partir do cal se establecen as raíces das cidades conquistadas, visto que as casas e os labores son mantidos por elas, mentres os homes guerrean, se aventuran ou se ausentan para o pastoreo. Elas son un dos motivos de referencia deses homes, que os torna apegados á terra antiga ou recentemente poboada pola conquista do rei.

As *madres* gardan, coidan, manteñen a casa, a facenda, os bens, os fillos e a honra da familia. Ese poder, mentres sexa eclipsado polo inequívoco e omnipresente poder do pai, dálle o fulgor dun papel: o da protección do máis cobizado obxecto de desexo desa sociedade masculina, a *filla*<sup>238</sup>.

Sexa para enriquecerse, sexa para xactarse, sexa para dominar, sexa para proseguir o seu nome ou a súa xenealoxía, sexa incluso para contentar o seu afecto, os homes desexan esa *filla nobre, bela*<sup>239</sup>, burguesa, rebelde, campesiña, honesta ou amable, desexo que en gran parte desencadea os acertos e os desatinos nos episodios

<sup>236</sup> Georges Duby afirma que padres e guerreiros, no século XII francés, “esperavam da dama que, depois de ter sido filha dócil, esposa clemente, mãe fecunda, ela fornecesse em sua velhice, pelo fervor de sua piedade e pelo rigor de suas renúncias, algum basio de santidade à casa que a acolhera”. *Damas*, op. cit., 155.

<sup>237</sup> Cómpre lembrar que se trata dun produto cultural masculino e cortesán, afastado dobrente, polo tanto, do universo feminino probablemente vilán, popular.

<sup>238</sup> Informa Georges Duby a ese respecto: “De fato, as mulheres se fazem muito mais presentes na metade do século XII no relato dos narradores encarregados de divertir a corte de Henrique Plantageneta. Estes sugerem, como seus predecessores, que o destino delas é serem tomadas, objetos sempre do desejo masculino. Mas eles repetem que esse desejo deve ser doravante dominado. Não mais rapto, a sedução. As mulheres entram no jogo do amor”. *Damas*, op. cit., p. 58.

<sup>239</sup> “Las mugeres non fola mente deuen fer apostadas de los bienes del alma: mas aun delos bienes del cuerpo”. E. Romano, *Regimiento*, op. cit., f. Ixxxvij.

das crónicas; esixe dos xurisconsultos a lectura e a sabedoría para garantiren leis que limiten, contornen ou penalicen as vias e os desvios dos costumes; e require dos moralistas a enerxía nos púlpitos e nos manuscritos para persuadir as mulleres do comportamento que a comunidade, cortesá, burguesa ou campesiña, espera.

Na familia está a razón da relevancia da muller. Aínda que sexan moitas as actividades femininas no Medievo, tres son as condicións polas cales elas pasan baixo os ollos da historia, da lei e da doutrina: filla, esposa e nai<sup>240</sup>. Na maternidade está o motivo do protagonismo da muller na sociedade<sup>241</sup>. É o que parece subliñar o discurso que a percibe na narrativa dos cronistas, que a conduce nas ordenacións, que a idealiza nos tratados moralistas.

No entanto, o motivo da asunción da *madre* como emisora das cantigas femininas talvez ultrapase as explicacións de orde máis global que viñemos indicando por medio dos documentos históricos, legais e pedagóxicos. Nunha perspectiva máis concreta e específicamente peninsular, a *cantiga de madre* formaría parte dunha cultura cortés en plena contestación. Se estiveren correctas a análise e interpretación de José Carlos Ribeiro Miranda e de António Resende de Oliveira, a respecto da relación entre a aparición da cantiga de amigo e a ideoloxía que a propiciou, a *madre* gañaría voz por outras razóns.

Segundo Miranda e Oliveira, unha primeira xeración de trovadores (entre 1170 e 1220<sup>242</sup>), señorialmente constituída e mantida, é responsable da recepción peninsular dos modelos poético-musicais occitanos<sup>243</sup>. A cantiga de amor, pouco valorada pola alta nobreza e cantada por unha nobreza secundaria de infanzóns e cabaleiros – dependentes doutros señores<sup>244</sup> –, reflicte ficticiamente a situación deses mozos, fillos segundos, solteiros e marginalizados polas súas familias nobres, que buscaban ascensión social por medio de casamentos con fillas de nobres, o que lles era prohibido. Esta realidade é metaforizada na *coita de amor*: o sufrimento causado pola imposibilidade de posuír a muller amada<sup>245</sup>. Ideoloxicamente, polo tanto, o cantar de amor sería a consagración da resignación deses homes diante dessa imposibilidade.

A xeración seguinte (1220-1240), que “fundou” o cantar de amigo, está formada por ese grupo de mozos cabaleiros subalternos cansados da dificultade de alcanzar, polo casamento, as “mulheres altamente colocadas, cujo acceso garantía a constitución de casa e a continuación ou fundação de uma linhagem, ou seja, da sobrevivência no

<sup>240</sup> Para a Igrexa, a clasificación tripartita dada aos homes por medio das súas accións (orar, combater e traballar) é atribuída ás mulleres por medio do grao da súa pureza sexual: virxindade, viudez e convivabilidade. G. Duby, *Damas*, op. cit., p. 147.

<sup>241</sup> “Esse era realmente o voto do pai de familia, inserir o conjunto de sua progenitura no tecido social, as filhas pelas bodas –ou, mais exatamente, pela maternidade legítima, já que uma mulher naquele tempo (séc. XII) não tinha utilidade nem verdadeira existéncia social enquanto não era mãe–, os machos pela sagrada como cavaleiro, pela entrega das armas”. Ibid., p. 42.

<sup>242</sup> A. Resende de Oliveira, *Trovador*, op. cit., pp. 175-176.

<sup>243</sup> Ibid., “A mujer e as origens da cultura trovadoresca no ocidente peninsular”, pp. 23-34, p. 24 et seq.

<sup>244</sup> Ibid., pp. 26-27.

<sup>245</sup> Ibid., p. 34.

seio das ciosamente fechadas estruturas senhoriais”<sup>246</sup>. Como vimos, as cantigas de amor representan a imaxe resignada do home –vasalo da “senhor” que nunca lle di de que si ao desexo amoroso– diante dessa realidade señorial, “constituindo um poderoso veículo de domesticação dos impulsos nem sempre facilmente controláveis dos mais jovens e menos afortunados membros da aristocracia”<sup>247</sup>. Contra este modelo “domesticador” e esa resignación, segundo Ribeiro Miranda, a creación da cantiga de amigo (a histórica, aquela que está documentada na tradición manuscrita<sup>248</sup>), “modelo de aproximação á mulher”, subverte tanto a vasalaxe amorosa como a distancia da muller no ambiente cortés. Defende tamén o autor:

Profunda contestación, pois, das várias *coitas* impostas ao homem, ao cavaleiro, e abertura idealizada de um espazo onde todas as dificuldades no acceso á mulher desapareciam de uma só vez. Ao homem, ao cavaleiro, é devolvida a capacidade de decisión, de aproximação da mulher, de comando de uma situación que na realidade estava longe de possuir. O sofrimento masculino esfumava-se, transportado para o lado feminino e não mais traduzindo, nesse caso, do que a ânsia de receber o amigo. As imponentes barreiras linhagísticas, que se interpunham entre cavaleiros e donzelas, transfiguravam-se agora unicamente na presenza, aqui e acolá, de uma mãe adversa, que não mais conseguia do que pôr à prova a determinación da filha em lhe desobedecer.<sup>249</sup>

Tal liña de interpretación, publicada en 1994, é confirmada en 2001, cando António Resende de Oliveira reedita o artigo “A segunda geração de trovadores galego-portugueses: temas, formas e realidades”, en colaboración con José Carlos Ribeiro Miranda. Neste texto, a cantiga de amigo preséntase como o antídoto ideolóxico da cantiga de amor, consagradora da vasalaxe amorosa e da resignación.

Aquilo que a realidade do seu tempo lhe [os trovadores subalternos de 1220 e 1240, período da segunda xeración] negava e a ficción da vassalagem amorosa dos cantares de amor consagrava – a irremediável impossibilidade de acceder á mulher desejada – é aquí [cantiga de amigo] milagrosamente ultrapassado e subvertido, como se todas as barreiras que a sociedade señorial colocava á sua acción se esfumassem pelo simples dedilhar da cítola!<sup>250</sup>

Ese estado sociolóxico da Península Ibérica trovadoresca podería explicar a razón de a *madre* protagonizar as cantigas que estudamos, tendo en conta o papel de adversaria que desempeña nun plano más patentemente linhaxístico<sup>251</sup>. Paréccenos, porén, que non basta por si só.

<sup>246</sup> J. C. Ribeiro Miranda, *Calheiros, Sandim e Bonaval: uma rapsódia de amigo*, Porto: [s. ed.], 1994, p. 16.

<sup>247</sup> Ibid., p. 17.

<sup>248</sup> Ibid., p. 22.

<sup>249</sup> Ibid., p. 17.

<sup>250</sup> A. Resende de Oliveira, *Trovador*, op. cit., pp. 97-110, p. 109.

<sup>251</sup> O que pode ser ilustrado, como tivemos oportunidade de observar, pola cantiga de Pedr' Amigo de Sevilha: ““— Dizede, madre, por que me metestes”, na que a filla se queixa contra a “prison” onde a nai a encerrou. Explica a *madre*: “sodes vós, filha, de tal linhage/ que devia vosso servo seer”. R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., 453.

Evitando unha discusión como esta sobre as orixes da lirica trobadoresca, na que cada grupo defendía para si a tese explicativa dos inicios poéticos do Medievo —o que Rodrigues Lapa resolveu diplomaticamente, asumindo que cada unha delas responde aos varios aspectos que constitúen o problema das orixes<sup>252</sup>—, cremos que todos eses fios que componen a rede histórico-cultural europea e peninsular explican o protagonismo da *madre*.

E é ese complexo fio o que se proxecta ficticiamente nas *cantigas de madre*.

---

<sup>252</sup> Cf. M. Rodrigues Lapa, *Lições*, op. cit., pp. 31-108.

# **5**

## **Conclusiόns**



## *Os nomes, os renomes, sobre nomes*

La poética es una "ciencia" muy vieja y muy joven: lo poco que "sabe", quizás le vendría bien olvidarlo algunas veces.

Gérard Genette<sup>1</sup>

As vinte e sete cantigas de amigo que recollemos para o *corpus* deste estudo ilustran o que para nós se caracteriza como a voz da *madre*. Esas cantigas, protagonizadas polos catro subtipos de *madre*, mostran as marcas que diferenciarían de certo modo a *cantiga de madre* da cantiga de amigo e das outras cancións de muller, na medida en que a experiencia da nai, o seu papel nos episodios e o seu discurso demarcan unha face distinta da ficción lírica, así como reflicte, mesmo lonxincuamente, outro aspecto do dia a dia medieval galego-portugués.

Trátase dunha vivencia que, intimamente imbricada coas cantigas de amigo –e diso non hai dúbida–, resulta dispar, por nela sobresaíren aspectos importantes tanto desde o punto de vista do estudo da lírica trovadoresca –tendo en conta o feito de apenas nas cantigas de amigo, entre as tradicións líricas medievais, a *madre* (e a confidente) ter papel de emisor<sup>2</sup>– como desde o punto de vista histórico, cultural e social, unha vez que é a partir da cosmovisión da *madre* cando se pode aventar a hipótese dunha rutina feminina revelada por medio dos monólogos e diálogos trabados entre aquela e a *filla*<sup>3</sup>, centrados non na correspondencia ou non do amor, nos lugares e o tempo dos encontros, no sentido simbólico da natureza e dos xestos

<sup>1</sup> G. Genette, "Géneros, 'tipos', modos", in M. A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco/Libros, 1988, pp. 183-233, p. 233.

<sup>2</sup> "Como ocurría con los textos dialogados, el monólogo femenino ofrece interlocutores diferentes según la naturaleza del emisor del texto. Si se trata de la madre o de la confidente –hecho que sólo tiene lugar en la lírica gallego-portuguesa–, el destinatario es siempre la amiga, a la que se invoca mediante una serie lexical reducida". P. Lorenzo Gradiñ, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990, p. 120.

<sup>3</sup> "E as mulheres? Contentam-se em juntar-se à beira da fonte, no moinho, no forno do pão, ou à porta de casa, entretidas no interminável linguaçar que, por sua vez, Le Roy Ladurie teve a sorte de surpreender ao estudar o inquérito inquisitorial de Montaillou! Até que ponto os conventos femininos são o paralelo dos bandoz de cavaleiros? De que maneira os homens toleram, favorecem ou ignoram estes agrupamentos? Os diálogos entre mães e filhas ou amigas com suas amigas nas cantigas trovadorescas não são a transposição literária de algumas destas conversas? Qual a relação destes agrupamentos com o quadro familiar? Que pensa disto a mãe, o marido, o noivo? Com esta evocación que nos conduz à vida quotidiana, creio ter feito a enumeração de uma considerável quantidade de questões cuja resolución faria, parece-me, reescrever muita coisa em termos históricos". J. Mattoso, "A mulher e a família", in *Actas do Colóquio A Mulher na Sociedade Portuguesa: Visão Histórica e Perspectivas Actuais*, Coimbra: Instituto de História Económica e Social, 1986, vol. 1, pp. 35-49, p. 43.

que a cantiga de amigo, “itinerário feito de intimidade”<sup>4</sup>, propicia, senón na noción de garda, complicidade, castigo, cohibición e permisión da nai no ambiente doméstico das relacións familiares femininas.

Esas vinte e sete cantigas, examinadas á luz da relativa relevancia que se lle dá ás nais nas crónicas, ordenacións e tratados morais medievais, presentan unha personaxe cuxa situación xustifica e explica o protagonismo que se percibe nas cantigas.

Que interese, porén, habería en destacarmos ese conxunto de cantigas de amigo, discutirmos o protagonismo que nelas a *madre* desempeña, indagarmos que ese protagonismo se enraíza no contexto sociocultural e que ese protagonismo levaría, por esas razóns, o epíteto de especie ou xénero de cantiga feminina galego-portuguesa?

### 5.1. O precepto revisitado

Maria do Rosário Ferreira, como vimos, sinala os procesos heteroxéneos a partir dos cales se forxou unha taxonomía para a lírica peninsular:

Na origem de tais designações [xenéricas ou xenolóxicas] encontram-se processos heterogéneos. Ora foram forjadas tardivamente para esposar delimitações temáticas aparentemente não reconhecidas no momento de producción das composiciones (*cantiga de romaria, marinha ou barcarola*), ora foram desviadas da sua función primeira de nomes de formas estróficas bem definidas para recobrir hipotéticas modalidades temáticas com as quais convergiam semanticamente (*bailuda*), ora foram repescadas na práctica trovadoresca transpirenaica e aplicada de forma por veces bem pouco criteriosa ao *corpus* da lírica galego-portuguesa (*alba, cantiga de tear, sirventés*)<sup>5</sup>.

Non obstante, non se debe ignorar que: 1. Varios suxeitos teñen voz nas cantigas de amigo; 2. A *Arte de trovar* prescribe a diferenza entre cantigas de amor e cantigas de amigo, considerando apenas os suxeitos líricos; 3. Na clasificación tradicional de cantiga de amigo omítense normalmente a particularidade enunciativa de vinte e sete cantigas (alén doutras decenas nas que a usual confidente é aquí o emisor e nas que o narrador asume a voz do discurso); e 4. Na tradición galego-portuguesa a *madre* asume en frecuentes ocasións a primeira persoa do discurso, sexa por medio do monólogo, sexa por medio do diálogo.

Estas indagacions dalgún modo saen ao encontro dunha reflexión de Rip Cohen, cando este considera que “the cantiga d’amigo is characterized precisely by a diversity of situations and discourses. Thus it might be more accurate to say that the

<sup>4</sup> Na feliz expresión de A. Resende de Oliveira, *O trovador galego-português e o seu mundo*, Lisboa: Notícias, 2001, pp. 35-50, p. 46.

<sup>5</sup> M.<sup>a</sup> R. Ferreira, “*Nomina sunt res?* Do poder reificador das designações genéricas no *corpus* da lírica galego-portuguesa”, in C. Almeida Ribeiro / M. Madureira (coord.), *O género do texto medieval*, Lisboa: Cosmos, 1997, pp. 43-54, páx. 43.

cantigas d'amigo is not a genre, but the location of a complex of genres"<sup>6</sup>. O autor americano ten en mente a diversidade temática das cantigas, da que deriva unha serie copiosa de "xéneros" por el discutidos na súa tese: "invitation", "renunciation", "vacillation". Como vimos no primeiro capítulo, o que chama a atención neste raciocinio é que Rip Cohen considera, inspirado na teoría xenolóxica de Francis Cairns, o terceiro item (*situation*) dos elementos primarios<sup>7</sup> determinadores do xénero, indiferente ao número e sobre todo á calidade dos emisores (primeiro item) das cantigas de amigo. Non é difícil deducir a súa relación directa coa tradición xenolóxica da crítica trobadoresca, cuxo norte é sempre o *tema* ou a *situación* das cantigas.

Para alén de demostrar, con aquela afirmación de Rip Cohen, que a cantiga de amigo presenta un discurso cujas marxes xenolóxicas (ou especiolóxicas) se mostran ainda susceptibles de demarcación, retomamos as súas reflexións para subliñar o status da cantiga de amigo como un "complexo de xéneros". Neste sentido, talvez puidésemos pensar nesa cantiga como sinónimo, na tradición galego-portuguesa, de canción de muller, na que se encadrarian a *cantiga de namorada*, a *cantiga de madre*, a *cantiga de confidente* e a *cantiga de narrador*.

Tendo en conta isto, interroguemos o precepto da *Arte de trovar*: *E se elas falam en ūa cobra, outrossi é segundo qual delas fala na cobra primeiro?* Que resposta poderia legarnos o autor anónimo no seu tratado? Para esta pregunta non é posible dar ningunha solución, mentres dispuxermos apenas do actual manuscrito fragmentario. Que resposta se adecuaría á necesidade de respectar aquela poética e á necesidade de avanzar na observación da lírica galego-portuguesa? A esta pregunta arriscamos unha hipótese.

Claudio Guillén posiciónase de modo bastante novedoso no que concirne ao estudo das poéticas ao longo da súa traxectoria histórica. Ao enfocar o espazo e a función da xenoloxía nos estudos comparatistas, o teórico español incentiva non apenas o exame das poéticas, para confirmar as súas normas e preceptos ou ampliar as súas zonas de aplicación, senón tamén "matizarlos, corregirlos y modificarlos". A súa xustificación coincide co que Alan Deyermond defende, como vimos no segundo capítulo, e atenúa o que Maria do Rosário Ferreira advirte, como discutimos:

De otra forma los datos y conocimientos nuevos serían superfluos; y vana la tarea de adquirirlos. Las ideas deben romperse, dijo Unamuno, como se rompen los zapatos. Los espacios genéricos de la Poética tendrían asimismo que enriquecerse, renovando y

<sup>6</sup> R. Cohen, *Thirty-two cantigas d'amigo of Dom Dinis: typology of a Portuguese renunciation*, dissertation (Doctorate in Comparative Literature), University of California, 1984, p. 2.

<sup>7</sup> A orde proposta por Francis Cairns é "persons, situation, function, communication logically necessary for the genre". *Generic composition in Greek and Roman poetry*, Edinburgh: Edinburgh University, 1972, pp. 3-33, p. 21. Rip Cohen compacta e reordena eses elementos da seguinte maneira: "The primary elements are the speaker, the addressee, and the situation. The secondary elements, which Cairns calls *topoi*, are the smallest thematic elements useful for generic analysis". R. Cohen, *Thirty-two*, p. 3.

quebrando sus esquemas, tras la prueba de la supranacionalidad – que revela a la vez la significación común y la imborrable diferencia.<sup>8</sup>

A pesar do rigor e do conservadorismo que se presenten nos estudos sobre as cantigas trobadorescas, no que respecta á obediencia estrita ao canon fragmentariamente exposto na *Arte de trovar* para discutir a xenoloxía (ou especioloxía) das cantigas<sup>9</sup>, a proposta de Guillén para a renovación das regras que preceptúan os textos literarios de cada época motiva e basea a revisión que agora emprendemos.

Examinando o contexto cultural no que se desenvolveu o trobadorismo, Giuseppe Tavani afirma que a tradición literaria galego-portuguesa é conservadora, tendendo a repetir as formas e a atender ao horizonte de expectativas ou “norma de lectura interiorizada”<sup>10</sup> dos receptores medievais, unha vez que

(...) o conceito de reprodução do modelo –prevalecente, na elaboración literária medieval, sobre o de criação, e derivado do hábito de aplicar com rigor a herança anterior– não deixa senão uma estreita margem para a inovação, efectuada, no máximo, por encrespamentos superficiais do tecido tradicional ou, melhor, por diversificações da dosagem dos ornamentos de estilo e das combinações temáticas, segundo o ensinamento dos tratadistas medievais, concordes en proclamar que “imitatio reddit artifices aptos”.<sup>11</sup>

Aquí preséntanse dous aspectos do problema dos xéneros no período medieval e, particularmente, no trobadorismo: reproducción de modelo, aspecto conservador da creación poética e hibridación xenolóxica<sup>12</sup>, aspecto innovador –sendo este observado na idea de “diversificacións” de ornamentos e temas, elemento responsable pola confección dun xénero e bastante común naquel período. Como o propio Tavani admite, a reproducción do modelo non é rigorosamente seguida polos trobadores, ainda que a *imitatio* sexa esperada. Mesmo baixo o ton da ironía, a recreación de modelos nalgúnsas cantigas (téñase en mente “Levad”, amigo, que dormides as manhaás frias”, de Nuno Fernandez Torneol, encadrada xenoloxicamente, non sen polémica, entre *alba* e *cantiga de amigo con motivos da alba*) xera textos híbridos que, pola súa parte, poden cristalizar en novos modelos<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica, [s. d.], pp. 141-181, pp. 155.

<sup>9</sup> O que Antonia Viñez e Juan Sáez, en “Un rimario de las cantigas de amigo”, cualifican de ortodoxia. In J. M. Lucia Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1997, t. II, pp. 1589-1598, p. 1591, nota 10.

<sup>10</sup> J.-M. Schaeffer, “Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica”, in M. A. Garrido Gallardo, *Teoría*, op. cit., p. 175.

<sup>11</sup> G. Tavani, *A poesía lírica galego-portuguesa*, Lisboa: Comunicação, 1990, p. 138. Sobre “certo immobilismo existente nos fruidores”, cf. pp. 102-103.

<sup>12</sup> Tamén segundo Tavani: “os produtos da hibridación difficilmente serán suficientes para instituir un auténtico ‘género’ literario, dotado da coesa e da coeréncia interna indispensables para que, na Idade Média, fosse reconhecido como tal”. Ibid., p. 224. O problema estaría talvez na cualificación de “auténtico” para un xénero medieval, o que non parece validar ou invalidar a inclusión dun texto nun grupo xenolóxico.

<sup>13</sup> Cf. C. Guillén, *Entre*, op. cit., pp. 149-150.

Unha afirmación de Miguel A. Garrido Gallardo parece vir a propósito desa reproducción de modelos e dos “encrespamentos” e “diversificacións” de que trata Tavani:

(...) la genialidad [do autor] puede radicar también en forzar al código a nuevos mensajes no previstos hasta el momento, lo que, como hemos dicho, será sentido por el receptor como una *desviación* con respecto a la institución que él esperaba, aunque históricamente puede revelarse como la eclosión de un género distinto.<sup>14</sup>

É difícil, así e todo, imaxinar a *cantiga de madre* como un desvio do modelo na recepción das cantigas de amigo, documentadas nos cancioneiros, se considerarmos que xa na producción de Bernal de Bonaval, xograr galego situado no período de implantación do trovadorismo galego-portugués (entre 1220 e 1240), encóntrase unha cantiga cujo emisor é a *madre*, “Filha fremosa, vedes que vos digo”<sup>15</sup>. Esta cantiga, por certo, é o que poderíamos designar como “manifestación” da *cantiga de madre*, considerando o concepto de Paul Zumthor<sup>16</sup>.

Segundo António Resende de Oliveira, nese período, vinte autores produciron cento cincuenta e catro cantigas de amor; dez produciron trece cantigas satíricas; e catro (Bernal de Bonaval, Fernan Rodriguez de Calheiros, Pai Soarez de Taveirós e Vasco Fernandez Praga de Sandin) crearon vinte e tres cantigas de amigo<sup>17</sup>. Desas vinte e tres, apenas unha ten a *madre* como protagonista; daquelas, tamén, apenas catro fan mención á *madre*<sup>18</sup>. Tendo en conta isto, temos dezaoito cantigas de amigo que omiten ou desconsideran a figura materna.

Resulta difícil conjecturar con estes datos lacónicos. Se este grupo de autores son os “implantadores” da cantiga de amigo na área galego-portuguesa, a súa producción debe revelar dalgúnha maneira unha escolha do que sería divulgado como xénero paralelo ao da cantiga de amor (cento cincuenta e catro sobre vinte e tres cantigas de amigo e trece cantigas satíricas, xéneros en desenvolvemento nesa época).

<sup>14</sup> M. A. Garrido Gallardo, *Teoria*, op. cit., pp. 9-27, p. 25 (íntica nosa).

<sup>15</sup> Segundo José Carlos Ribeiro Miranda, Fernan Rodriguez de Calheiros, Vasco Fernandez Praga de Sandin e Bernal de Bonaval son os implantadores da cantiga de amigo nos círculos señoriais de Sousas e Soverosas en Galiza e no norte de Portugal. Ao primeiro correspondería o título de “fundador” do xénero feminino na Península. Calheiros e Bonaval “não são mais do que pálidos seguidores, enquanto este último sobressai pelas técnicas poéticas que utiliza”. Como Bonaval é o único, entre os tres implantadores, que cultivou a *cantiga de madre*, correspondería a el o polo tanto o título de “fundador” deste tipo de cantiga. *Calheiros, Sandin e Bonaval: uma rapsódia de amigo*, Porto: [s. ed.], 1994, pp. 3-22.

<sup>16</sup> “D'un point de vue philologique, je parlerais ici de *manifestation*, désignat par là l'urgence, à l'horizon dessiné par notre documentation, de textes réductibles à un modèle jusqu'alors inexistant”. P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris: Seuil, 1972, p. 58.

<sup>17</sup> A. Resende de Oliveira, *Trovador*, op. cit., p. 164.

<sup>18</sup> En tres cantigas de Fernan Rodriguez de Calheiros (Nunes LX, LXV, LXVI) e nunha de Bonaval (Indini, XVIII). Vasco Fernandez Praga de Sandin e Pai Soarez de Taveirós non fan referencia algúnsa á figura materna.

Talvez fose arriscado inferir<sup>19</sup> que na tradición popular pretrobadoresca, fonte probable dos xograres<sup>20</sup> na creación ou apropiación da cantiga de amigo, o repertorio das cantigas femininas presentase non só o lamento ou o xúbilo das namoradas, senón tamén as amoestacóns e os consellos das nais e das amigas, constituíndose iso na característica máis marcadamente popular deste xénero oral. E que – continuando a ilación arriscada– os autores do período de implantación, ainda moi susceptibles á influencia occitana do período anterior<sup>21</sup>, absorben a cantiga de amigo e os seus trazos populares, filtrándoo, porén, aristocratizándoos (Pai Soarez de Taveirós chama “donas” ás amigas) para proximala á *cansó* no que concirne ao tema do amor. Así explicariase o rexistro da única *cantiga de madre*, feita non casualmente por un xograr<sup>22</sup> do sur de Galiza, polo tanto, autor e rexión máis sensibles aos diversos emisores e mundividencias da cantiga feminina tradicional.

Estas deducións, claro está, evidencian a intanxibilidade dunha resposta para a hipótese de a *cantiga de madre* ser un desvío do modelo, é dicir, unha derivación da cantiga de amigo –nesta altura non podemos admitir máis que aquela *sexá* esta simplemente por estar imbricada en situacions idénticas e por evocar personaxes semellantes (filla-namorada e namorado)–, cabendo máis a posibilidade de a *cantiga de madre* ser, de feito, un xénero específico polas razóns que vimos apuntando: suxeito lírico con mundividencia propia, o que provoca un temario e discurso igualmente propios<sup>23</sup>.

É certo que ao ouvir as apóstrofes “filha”, “mía filha” ou “filha fremosa” o auditorio medieval tería a súa expectativa centrada nos enredos das cantigas de amigo. Estes “distintivos de xénero” insiren inevitablemente as *cantigas de madre* no conxunto destas cantigas. O mesmo ocorrería talvez coas pastorelas ou coa única cantiga de malmaridada de Don Denis, “Quisera vosco falar de grado”. No entanto, sábese que pastorela e cantiga de malmaridada non son cantigas de amigo, senón xéneros diferentes (pastorela) ou afins (cantiga de malmaridada) das cantigas femininas.

<sup>19</sup> Cedamos ao que Paul Zumthor denomina como “la perpétuelle et légitime tentation de remonter ces pistes... qui ne pourraient que nous écarter de notre objet: les textes mêmes”. *Essai*, op. cit., p. 59.

<sup>20</sup> Rip Cohen, na “Introdução” ás *500 cantigas d'amigo*, bota man dunha infrencia bastante pertinente: “Apesar das atribuições e do papel dos homens como compositores, executantes e escribas, estes não podem ser donos de uma tradição poética que foi passando de mães para filhos durante séculos. Alguns desses filhos presumivelmente foram estes autores”. Porto: Campo das Letras, 2003. p. 53, nota 3.

<sup>21</sup> Resende de Oliveira denomina “Período das Primeiras Experiências” (1170-1220) aquel no que se detectan a chegada dos trobadouros occitanos ás cortes peninsulares, a produción da primeira cantiga en galego-portugués, “Ora faz ost’ o senhor de Navarra”, do portugués Johan Soarez de Pávia, e a fermentación cultural localizada nas cortes castelás e leonesas. *Trovador*, op. cit., pp. 175-176.

<sup>22</sup> Fernan Rodriguez de Calheiros, Pai Soarez de Taveirós e Vasco Fernandez Praga de Sandin son trobadouros, respectivamente, portugués e galegos. Ibid. *Trobadouros e xograres: contexto histórico*, Vigo: Xerais, 1995, p. 130 (Calheiros) e p. 181 (Sandin).

<sup>23</sup> En “Per una tipología della tenzone galego-portoghese”, Giulia Lanciani considera que apenas a apóstrofe onomástica, alén do contido e do tema, é capaz de sustentar unha tipoloxía. Entendemos por “tipoloxía” o mesmo que xenoxilia, unha vez que a autora non define o concepto e permitenos, por conseguinte, supor tal sinonimia. *Rassegna Iberistica*, Roma, vol. 53, giugno 1995, pp. 3-16, p. 13.

Poñamos atención a esta afirmación de Miguel Gallardo: “el género, como forma histórica, ha nacido en un momento dado, sin duda casi siempre como una fórmula límite de outro género preexistente”<sup>24</sup>. Se por *forma límite* entendermos unha proximidade estreita que caracteriza os territorios fronteirizos, poderíamos supor que o desdobramento de suxeitos líricos, por exemplo, ilustraría o límite entre un xénero e outro. Ainda que as dúas cantigas (de amor e de amigo) falen praticamente do mesmo amor, estean ligadas polas mesmas circunstancias eróticas<sup>25</sup> e usen unha topoxía afectiva moi semellante<sup>26</sup>, estableceuse a división de xénero entre cantigas de amor e cantigas de amigo a partir do que falan *el* e *ela*.

Podería entón o tema amoroso, a circunstancia cotiá ou a convivencia de personaxes nun mesmo ambiente impedir a división da cantiga de amigo en, supoñamos, cantiga de *namorada* (ou cantiga de amigo, propriamente dita), cantiga de *madre*, cantiga de *confidente*<sup>27</sup> e cantiga de *narrador*<sup>28</sup>? Se se considerar que o termo cantiga de amor non abarca nun mesmo xénero suxeitos líricos diferentes (*eles* e *elas*) tratando do mesmo asunto (o amor), quérenos parecer que o mesmo raciocinio podería ser aplicado á cantiga de amigo que, ainda que tratando do mesmo asunto, presenta suxeitos e puntos de vista diferentes para a mesma situación amorosa.

A noción de xénero como “una fórmula límite de otro género preexistente”, como conclúa Miguel Gallardo<sup>29</sup>, é desenvolvida por B. Tomachevski en “Thématicque”. Neste artigo, o autor parte do principio de que os xéneros presentan trazos dominantes a que se someten outros que compoñen a obra. O xurdimento de novos xéneros débese ao papel dominante que certos trazos, antes submisos, adquieren durante a evolución do xénero anterior: “les procédés autonomes [os trazos xenolóxicos dunha obra] qui ne constituent pas un système peuvent trouver un même ‘centre’, un nouveau procédé qui les unit, qui les rassemble en un système, et ce

<sup>24</sup> M. A. Garrido Gallardo, *Teoria*, op. cit., p. 22.

<sup>25</sup> Hai cantigas nas que a amiga se refire ás cantigas de amor do seu amigo, como en “Fex da cantiga d’ amor”, de Xuiño Bolseiro; en “Fez meu amigo, amigas, seu cantar”, de Johan de Guilhade; ou tamén en “Donas, veeredes a prol que lhi ten”, de Pai Soarez de Taveirós. Sobre o “diálogo” que se establece entre os dous xéneros, cf. F. Nodar Manso, *La narratividad de la poesía lírica galaicoportuguesa: estudio analítico*, Kassel: Reichenberger, 1985, 2 vols., vol. 1, p. 9.

<sup>26</sup> Giuseppe Tavani apunta as semellanzas de contido (e a diferenza de ton e de forma) entre o discurso da cantiga de amor e de amigo en *Poesia*, op. cit., p. 109 et seq.

<sup>27</sup> Trátase de vinte e seis cantigas nas que o confidente asume a primeira persoa, como en “O voss’ amigo tam de coração”, de Don Denis; en “O voss’ amig”, amiga, foi sazon”, de Rodrigu’ Eanes de Vasconcelos; ou en “Amiga, o voss’ amigo”, de Pae de Cana.

<sup>28</sup> Referímonos ás cantigas nas que un narrador presenta, sen interferencia por medio de diálogo (onde unha *razon* de namorado podería figurar), o enredo dalgúnha doncela, como en “Eno sigrado, en Vigo”, de Johan Zorro; en “Diss’ a fremosa en Bonaval assy”, de Bernal de Bonaval; ou en “Sedia la fremosa seu sirgo torcendo”, de Estevan Coelho. Francisco Nodar Manso designa eses textos, como vimos, como “cantiga en terceira persoa”. *Narratividad*, op. cit., p. 67 et seq.

<sup>29</sup> Conforme Ana Paiva Moraes, inspirada en Jacques Derrida: “Um género pode conter outro, estar contido noutro, ou, a qualquer momento, passar ou transferir-se para outro. A mistura de géneros é vista como uma transgenética, e a lógica transferencial que a ela preside, um traço de sua vocação geradora”. *Para uma ética do género literário: os fabliaux*, tese (doutorado em Literatura Francesa Medieval), Universidade Nova de Lisboa, 1998, pp. 5-195, p. 47.

procédé unifiant peut devenir le trait perceptible qui organise autour de lui le genre nouveau”<sup>30</sup>. O que determinaría ese proceso evolutivo é o interese que certos trazos, antes complementares do xénero consolidado, reciben da atención creativa do escritor. Así, un subtema ou unha personaxe secundaria é escollido para ser o tema ou a protagonista dunha obra<sup>31</sup>.

Se Bernal de Bonaval non rescatou do repertorio popular pretribadoreño a *cantiga de madre* como xénero xa constituído, posiblemente observou na figura da *madre* unha personaxe e un punto de vista atraentes, é dicir, destacou un dos trazos propios do xénero ‘cantiga de amigo’ e transformouno no que podería, séculos despois, ser observado como “xénero novo”<sup>32</sup> ou como xénero crítico, segundo terminoloxía de Fernando Cabo Aseguinolaza. Esa sensibilidade do xograr foi observada xa por Armando Cotarelo Valledor ao afirmar que, a propósito dos poetas peninsulares,

(...) uno de los recursos más comunes en los cantares de amigo es la intervención de la madre, esta figura tan justamente grata a las literaturas modernas como desconocida en las antiguas. Los poetas galaico-portugueses son de los primeros en reconocer su extraordinaria importancia y mediante ella saben ungir estos coloquios con perfumes de domesticidad y ternura<sup>33</sup>.

Sobre ser constituído a partir da conversión de elementos secundarios (personaxes) en principais, pasando aqueles a ser centro dun novo xénero, un texto pode incluirse nun conxunto xenolóxico, tendo en conta a natureza do seu contido<sup>34</sup>. Considerando o fragmento da *Arte de trovar* sobre as cantigas de amigo e os conceptos dos críticos, para un ouvinte ou lector das cantigas a resposta para a pregunta “De que trata ese xénero?” ou “Que expectativa é accionada no horizonte de recepción dese texto?” é simple: os enredos dunha namorada. Porén, relendo as quiñentas cantigas reunidas por José Joaquim Nunes e Rip Cohen e observando os

<sup>30</sup> B. Tomachevski, “Thématicque”, in T. Todorov (ed., sel. et trad.), *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil, 1965, pp. 263-307, pp. 303-304. Cf. tamén as observacións, a ese respecto, de F. Lázaro Carreter, *Estudios de poética: la obra en sí*, Madrid: Taurus, 1986, pp. 113-119.

<sup>31</sup> B. Tomachevski, “Thématicque”, op. cit., p. 304 et seq.

<sup>32</sup> Poderíamos pensar nunha “evolución interna do xénero” (H-R. Jauss, “Littérature médiévale et théorie des genres”, in *Poétique*, Seuil, vol. 1, 1970, pp. 79-101, p. 82). Impidéronos tal posibilidade o feito de non sabermos se a *cantiga de madre* veu anterior, concomitante ou posteriormente á cantiga de amigo. Se ela se “manifesta” no período inicial do trovadorismo galego-portugués, non hai como supor ou seguir aquela evolución.

<sup>33</sup> A. Cotarelo Valledor (ed.), *Cancionero de Payo Gómez Chariño. Almirante poeta (siglo XIII)*. Ed. facsimilar de 1934, con prólogo e apéndices de Enrique Monteagudo Romero, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1984, pp. 157-158.

<sup>34</sup> No artigo “Hacia una teoría de la competencia genérica”, Marie-Laure Ryan afirma que para se definiren as categorías xenolóxicas parecen necesarias tres series de requisitos: serie de regras pragmáticas, regras semánticas e unha serie de “requisitos relacionados con el nivel de superficie, que definan las propiedades verbales de los géneros, como son sus particularidades relativas a la sintaxis, léxico, fonología y representación gráfica”. Interéssanos as regras semánticas “que especifiquen el contenido mínimo que debe ser compartido por todos los textos de un mismo género”. In M. A. Garrido Gallardo, *Teoria*, op. cit., pp. 253-301, p. 262.

temas desde o punto de vista dos emisores que nelas se presentan, esa resposta inicial mantense pero non se corresponde rigorosamente á realidade total dos textos.

Hans-Robert Jauss sinala un medio que permite constatar as diferenzas constitutivas do xénero: a proba da comutación. Por intermedio desta proba poderíase observar, por exemplo, que a diferenza entre conto de fadas e *nouvelle* non estaria apenas nas oposicíons entre o irreal e o cotián, entre a moral inxenua e a casuística, entre o marabilloso e a situación excepcional; aparecería tamén na diversidade de significación das personaxes (que diferenza emerxería se colocásemos unha princesa do conto de fadas ao lado dunha princesa dunha *nouvelle*?<sup>35</sup>).

Redividamos as cantigas, tendo en conta esa “proba”, en función dos catro tipos de emisor: a namorada, a nai, a confidente e o narrador. Para cada un deles teremos unha mudanza ou variación de ton, de tema e de discurso, ainda que o tema-maior sexa o mesmo: a relación amorosa. Para a *cantiga de namorada* temos o discurso da moza solteira preocupada polas idas e vindas do amado e as súas consecuencias (xúbilo, melancolia, despeito, celo, etc.); para a *cantiga de madre*, o discurso da nai preocupada pola situación da filla (castidade<sup>36</sup>); para a *cantiga de confidente*, o discurso da moza solteira preocupada co trámite amoroso da amiga (o seu grao de cruidade, as mensaxes do amigo, intermediación nos enfados, disputa, etc.); e para a *cantiga de narrador*, o discurso de alguén que observa sen interferencia a moza solteira ás voltas coa súa paixón.

Cada un deses emisores trae consigo unha marca temática (e probablemente unha marca vocal<sup>37</sup>) que modifica o xénero ‘cantiga de amigo’. Cada un diversifica a maneira de percibir e tratar a relación amorosa. Poderíamos sintetizar eses discursos nas seguintes preguntas: *namorada*: que facer co meu amigo?; *madre*: como orientar a miña filla?; *confidente*: como axudar a miña amiga?; *narrador*: que pasa con esa moza? Cada resposta, parece, desencadea unha perspectiva, un modo de ollar, unha forma de dicir.

Se lle importa á crítica abracer no conxunto das *canciôns de muller* as diversas falas de mulleres involucradas dunha maneira ou doutra na relación amorosa; se é relevante para a mesma crítica designar tipos de *cantiga de amigo* por medio dos seus subtemas espaciais, temporais e accionais, repensar este xénero a partir dos seus emisores é, como viñemos sinalizando, máis que oportuno.

A *madre* “descuberta” por Bernal de Bonaval e reelaborada creativamente por Juião Bolseiro non se reduce a un papel secundario. É personaxe e detentora desde

<sup>35</sup> H.-R. Jauss, “Littérature”, op. cit., p. 84.

<sup>36</sup> Nótese que a maioria das cantigas de madre é constituída por *gardadoras*.

<sup>37</sup> En “O som do sentido. Sobre poesía trovadoresca”, Teresa Amado chama a atención sobre o sentido que a voz daria ás cantigas: “a voz sería aquí, tería de ser, múltipla, e essa variação acrescentaría ao sentido dos versos. Múltipla talvez, não tanto no timbre, mas no tom e, sobretudo, no estilo –as ‘lirias’ Jo que a voz fai no canto”. Esta observación fainos pensar, e inevitavelmente quedar sen resposta, en como sería a voz do trovador ao interpretar cada un dos emisores. In A. Hatherly / S. Rodrigues Lopes (org.), *Os sentidos e o sentido: literatura e cultura portuguesas em debate. Homenageando Jucinto do Prado Cuelho*, Lisboa: Cosmos, 1997, pp. 127-131, p. 130.

un punto de vista que raia o universal. Ningún momento histórico podería ignorala, ainda que puidese omitila. Non o fixo a Idade Media dos trobadores e dos seus precedentes populares. Ao contrario, alzárona ata o punto de lle dar voz nas cantigas femininas.

Gardadoras, cómplices, celestinas ou namoradas, as *madres* constitúen un discurso propio suficiente para se despregar do falso conxunto homoxéneo de quiñentas cantigas sobre as coitas e alegrías dunha moza noviña nos seus problemas amorosos.

## 5.2. Nomes, novos nomes, cada nome

Moi curiosamente, William J. Entwistle publicou “Dos ‘cossantes’ ás ‘cantigas de amor’”, artigo no que procede a unha “breve revista á poética dos *Cancioneiros*”<sup>38</sup>. Na nota 75, o autor presenta consideracións persoais, case afectivas, sobre a nomenclatura das cantigas de amigo:

O sr. Bell introduziu este termo (*cossante*) na crítica literaria, seguindo uma sugestão de Lang, Storck e D. Carolina Michaëlis empregam o monstruoso *Parallelenstrophnenlieder*, que foi traduzido para português por “cantigas paralelisticas”. Embora não compita aos estrangeiros legislar sobre a Lingua Portuguesa, e embora se fizessem algumas objecções ao termo *cossante*, temos relutância em aplicar a poesias de frescura tão esquisita nomes que cheiram a laboratório – enormes polissílabos empregados para marcar as paneadas do corazón! O amor pelas flores dos campos expressa-se, não na linguagem retorcida de Lineu, mas inventando nomes belos e inevitáveis. Do mesmo modo saberemos quando as flores do espírito galaico-português provocam o amor e a afición dos espíritos modernos, quando estes leitores inventarem e puserem em circulación nomes espontâneos e belos. Entretanto atrevemo-nos a empregar a palabra do sr. Bell, pedindo desculpa, porque temos relutância em empregar palabras que cheiram a laboratório. O termo de *hailada encadeada*, além de requerer duas palabras para traduzir uma só coisa, é muito estreito para o fim que tenho em vista, tanto mais que espero demonstrar que o *encadeamento* é apenas um dos aspectos do *cossante*. *Cantiga de amigo* é uma expressão muito vaga e indefinida para o nosso fim.<sup>39</sup>

A nota ofrece cuestións importantes para un estudo que pretende reexaminar parcialmente a nomenclatura, a especioloxia e, por conseguinte, a xenoxia das cantigas femininas galego-portuguesas. Primeiro, polo feito de nos revelar a rede de referencias e valores a partir da cal un termo é pensado, escollido, cuñado e posto en circulación; segundo, polo feito de nos tornar desconfiados da vulnerabilidade da

<sup>38</sup> W. J. Entwistle, “Dos “cossantes” ás “cantigas de amor””, in A. F. G. Bell et al., *Da poesia medieval portuguesa*, Lisboa: José Ribeiro, 1985, pp. 73-99, p. 98.

<sup>39</sup> Ibid., p. 76. Tamén curiosamente, o termo “sem cheiro de laboratório”, escollido por Entwistle, é un equívoco de edición corrixido por Asensio Barbařin (desde entón, *cossante*). Cf. X. Filgueira Valverde, *Estudios sobre lírica medieval: traballos dispersos (1925-1987)*, Vigo: Galaxia, 1992, pp. 17-43, pp. 27-33. Tamén sobre as motivacións de orde persoal, política ou ideolóxica dos estudos medievais, cf. a “Introduction” de R. Howard Bloch e S. G. Nichols, in R. H. Bloch / S. G. Nichols (ed.), *Medievalism and the Modernist temper*, Baltimore: The Johns Hopkins University, 1995, pp. 1-22.

escolla terminolóxica (problemas filolóxicos); terceiro, polo feito de non haber respaldo na *Arte de trovar*, o que promove un nomeamento *ad infinitum*, dependendo do grao de especificidade e microscopia a que se pode someter o estudo das cantigas de amigo (basta lembrármelos do comentario de Mercedes Brea no tocante ao desdobramento terminolóxico ao que unha única especie, a *mariña*, pode estar innecesariamente (?) suxeita<sup>40</sup>); e cuarto, a obxectividade sospitada que pode fundamentar un estudo especiolóxico (o que nos recorda a alerta de Maria do Rosário Ferreira).

Hai, efectivamente, poucas ou escasas oportunidades, no percorrido actual dos estudos sobre lírica trobadoresca, para reflexionar sobre a personaxe e a súa relación xenolóxica coa cantiga de amigo. Isto deberase, probablemente, ao abuso imposto ao estudo das cantigas de amigo e ao detallismo terminolóxico, nin sempre eficaz no plano teórico mais didacticamente logrado, do que este xénero foi obxecto.

Non obstante, e mesmo na dirección contraria dessa tendencia comprensible, arriscamos inventariar o que se escribiu sobre a *madre* nas cantigas de amigo, sobre as especies deste xénero, sobre a presenza relevante daquela nos monólogos e diálogos e a súa posible determinación na identificación xenolóxica das cantigas femininas peninsulares.

O inventario puxo en evidencia tanto a inconsistencia das opiniós sobre a coadxuvación da *madre*, como desenvolviu a omisión do elemento personaxe nos estudos xenolóxicos centrados na lírica galego-portuguesa, único elemento que, ao fin –peste á repetición–, foi o escollido polo autor da *Arte de trovar* para diferenciar as cantigas líricas.

Como os xéneros parecen resultar dunha situación cotiá, institucionalizados pola sociedade que os lexitima, enumeramos os discursos que refiren, lexislan e tratan sobre a situación da muller, máis específicamente, da nai, na sociedade europea e peninsular medieval para fundamentar a nosa proposta de distinguir as cantigas de *madre* do conxunto de cantigas de donas.

As crónicas, as ordenacións e os tratados dan á muller honrada e á figura materna unha especial relevancia, tendo en conta o papel que desempeñan nas familias: garanten, resguardan e manteñen a honra dos pais, maridos e fillos. Marxinalizada pola cultura declaradamente ou subrepticiamente misóxina, a muller desempeña, por outro lado, a función de mantedora da orde, da moral e dos valores masculinistas na Idade Media, cando obedece ao patrón que se lle impón: submisa, fecunda, honesta e casta. Soamente esta muller recibe tanto dos cronistas, dos xuristas, como dos tratadistas as virtudes e as loanzas.

Formulada a cuestión da inadecuación de vinte e sete cantigas ao concepto tradicional de cantiga de amigo; observada a omisión dos críticos no que concirne á especioloxía das cantigas a partir da observación das personaxes; analizada a

<sup>40</sup> M. Brea, "Mariñas ou barcarolas?", in *Actas do Congreso o Mar das Cantigas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997, pp. 301-316. Como vimos, Evelyn Cobley advire sobre o problema da proliferación terminolóxica na liña descriptivista da teoría dos xéneros, en "Mikhail Bakhtin's place in genre theory", in *Genre*, Norman, vol. XXI, nº 3, fall 1988, pp. 321-338, pp. 324-325.

particularidade do discurso da *madre* en relación ás cantigas de amigo; e ilustrado o papel importante que a nai desempeña na situación histórico-social na Península Ibérica (e en parte de Europa) dos séculos XII, XIII e XIV e, por conseguinte, nos discursos oficiais, consideramos producente retomar as poéticas medievais e a xenoxoxía moderna para examinar as condicións a partir das cales os *medievais* designan certos textos de *cantiga de amigo, escondit ou pastorela, e os modernos*, retornando á literatura medieval, clasifican os poemas documentados en manuscritos como *cantigas de romaría, mariñas ou cantiga de abandonada*.

Diante do que teorizou minimamente o autor da *Arte de trovar*, concordando co que argumentou a crítica moderna –a respecto da relación entre a nosa noción de poética e as poéticas legadas polo pasado–, e tendo en conta que “le point n'est pas seulement de situer un genre parmi d'autres genres, mais de le définir en son esprit”<sup>41</sup>, non puidemos evitar a posibilidade non soamente de separar aquelas vinte e sete cantigas, senón denominá-las *cantigas de madre*<sup>42</sup>, xénero crítico e especie de canción feminina, con afinidade estreita coa cantiga de amigo, na que a *madre* presenta o seu punto de vista sobre si e sobre a súa relación coa filla, cos homes, coa moral e coa comunidade.

Máis que unha especie de cantiga de amigo, a cantiga de madre efectivamente xustaporiase a aquela, xa que a súa estrita dependencia xenolóxica se pecha cando deixamos de lado a idea de que a *madre* é un elemento secundario e complementario das cantigas de amigo, por estar intimamente ligada a esta. Se o asunto é semellante, como vimos, a actitude e a mundividencia son diversas, o que converte a *madre* nunha personaxe tan individualizada como a malmaridada, a pesar de estar estreitamente ligada –como están, polo demais, as canciones femininas dun modo xeral, se considerarmos o fondo cultural cristián, romance e occitano que rexía a literatura na Europa medieval, mesmo en reinos anglosaxóns– ás cantigas da filla ou da namorada.

Sendo así, disporíamos da seguinte maneira o xénero *canción de muller*, as ramificacións en especies (marcadas polas personaxes: moza [galego-portuguesa], nai, esposa, monxa, moza [alemá], moza [“andalusí”])<sup>43</sup> e subespecies (marcadas polo tema):

<sup>41</sup> E. Faral, “Les chansons de toile ou chansons d'histoire”, in *Romania*, Paris, vol. LXIX, 1946-1947, pp. 433-462, p. 433.

<sup>42</sup> A expresión *cantiga de madre*, como facilmente se deprende, é inspirada en Aurora Juárez Blanquer (cf. *Collectanea de estudios filológicos: lingüística, léxico, lírica y retórica*, Granada: Universidad de Granada, 1994, p. 141) e caleada a partir da fraseoloxía da *Arte de trovar*.

<sup>43</sup> Non incluiremos aquí as especies “cantiga de confidente” nin “cantiga de narrador”, por non discutirmos desenvoltamente cada unha delas na tese, asunto para futuros traballos. Cf. P. R. Sodré, “Os géneros líricos no cancioneiro das cantigas de amigo”, in *Agácia*, Ourense, nº 77-78, 2004, pp. 135-164.

canción de muller				
↓	↓	↓	↓	↓
cantiga de amigo	c. de malmariée	c. de nonnette	Frauenlied	xarjah
cantiga de amigo				
↓	↓	↓	↓	↓
cantiga de namorada	cantiga de madre	(cantiga de confidente)	(cantiga de narrador)	
↓	↓	↓	↓	
<i>mariña</i>				
<i>romaría</i>				
<i>bailada</i>				
<i>canción de maio</i>				
<i>cantiga de troca</i>				
<i>cantiga de fonte</i>				
<i>c. de caza</i>				
<i>c. de fosado</i>				
<i>c. de renuncia</i>				
<i>c. de alborada</i>				
<i>c. de tipo irei</i>				
<i>c. de abandonada</i>				
<i>cantiga de adeus</i>				
<i>cantiga de defensa</i>				
<i>cantiga moral</i>				

Mantendo o resultado terminolóxico que os pescudadores consagraron durante décadas ("cantiga de romaría") ou crearon circunstancialmente ("cantiga de tipo irei"), sexa proveniente das propias poéticas medievais ("cantiga de amigo"), sexa das clasificacións posteriores ("cantiga de fonte"), reordenamos as cantigas femininas europeas ata hoxe coñecidas (do século XII ao XIV).

Desta forma, tornamos máis nítido o noso punto de vista sobre o que consideramos, neste traballo, *xénero* (conxunto de textos xerarquicamente más amplio, neste caso, aquel cuxa converxencia é caracterizada pola voz feminina, polo tema amoroso, polo rexistro popularizante e pola narratividade lírica, en oposición ao xénero representado pola *cansó*, cuxa voz e mundividencia é masculina, cortés e frecuentemente lírica), *especie* (conxunto de cantares marcado pola tipoloxía feminina, tendo en conta as tradicións culturais e lingüísticas) e *subespecie* (conxunto de cantigas determinado normalmente polo temario).

É inevitable un certo "funambulismo" no que concirne á teorización, xa que se debe problematizar un aspecto relegado ao ostracismo na crítica sobre a lírica galego-portuguesa, identificar o que nos pareceu unha lagoa teórica nun momento en que se tenta desbastar esa crítica da inocuidade terminolóxica e conciliar liñas teóricas medievais e modernas para esbozar conceptos e clasificacións. Noutras palabras, habería que retomar máis pormenorizadamente o que Michaëlis emprendeu

en 1904, o que Nunes tentou desenvolver en 1926/1928, o que Entwistle buscou facer en 1947 e o que Mercedes Brea procurou resolver en 1996, alén de tantos outros: denominar (ou preservar nomes) arbitrariamente e *post rem* —é dicir, instituíndo o xénero crítico— o que o autor anónimo da *Arte de trovar* descoñeceu, ignorou ou omitiu.

Parece coherente, alén de evidentemente lóxico, que a preceptiva só pode aparecer tempo despois dun fenómeno dado. A poética só ten sentido a medida que organiza, sistematiza e reflexiona sobre o que foi producido por unha xeración de poetas, sobre o que será a tradición literaria da comunidade deses poetas, que, deseguido, serán por esta imitados e superados. A *Arte de trovar* só podería ser manuscrita tempos despois da profusión de trovadores, cantares e scráns na corte de D. Fernando III, de D. Afonso X, de D. Afonso III e de D. Denis. Coñecidas as cantigas, absorbidas pola tradición de polo menos un século, era necesario rexistrar os xéneros, a retórica e a poética de dita producción, seguindo a tendencia da cultura occitana.

Desde entón, procúrase clasificar as cantigas e a súa poética. No que respecta ao cancioneiro galego-portugués, apenas o anónimo autor da *Arte de trovar* legounos o único documento desa natureza, lamentablemente fragmentario, pero suficientemente desenvolvido para tornar o *corpus* lírico trovoadesco asimilable para as xeracións seguintes.

Guillem Molinier ou Jofre de Foixà servíronse de termos e nomes para abarcar e tornar comprensible para os novos poetas e lectores o conxunto de poemas que a literatura occitana produciu. Así, denominar cantigas como *de amor* ou *de escarnio* é tarefa perfectamente compatible, na medida en que a proposta que se atribuiu o autor anónimo é a de conferir identidade aos cantares desenvolvidos polos trovadores galego-portugueses. Para o século XIV, os seus nomes ou termos foron suficientes para o rexistro das cantigas. Non o foi para os teóricos que se debruzaron posteriormente sobre a complexidade deses xéneros. O que se fixo no século XVI, o que se ten feito e o que se tenta facer agora é, nun fluxo de pescuda, lectura, análise e conclusións sempre provisorias, alcanzar a especificidade de produtos culturais tan distantes.

Nese sentido, a posición crítica dos pescudadores, ao botaren man de termos modernos para tornar más clara a producción do Medievo, é admisible e, baixo escrúpulos, secunda. Non ollamos no pasado senón aquilo que o presente nos axuda a percibir mellor, identificándoo, recoñecéndoo, *nomeándoo*.

Retomar o campo das denominacións para ver más precisamente as cantigas de amigo e a súa confluencia de xéneros talvez sexa o método adecuado, neste momento, para definir o protagonismo da *madre*. O que propuxemos, polo tanto, ao conferir ás vinte e sete cantigas de amigo unha nova roupaxe xenolóxica, é reexaminar a especioloxía tradicional, analizar en parte as súas lagoas e dar continuidade, dalgunha maneira, ao que o autor anónimo da *Arte de trovar* comezou a facer no século XIV: tornar más visible unha especie de cantiga para que os lectores perciban e comprendan mellor ese intrincado xadrez de voces do *cancioneiro de donas*.

# **6**

## **Apéndice**



## I. Producción, periodología e procedencia dos trobadores

A situación periodolóxica dos trobadores que produciron cantigas de madre colócanos diante de conclusións restrinxidas sobre as relacións entre a época, a rexión e o autor deses cantares. A primeira cantiga documentada é de Bernal de Bonaval, xograr galego do sur de Galiza, da primeira metade do século XIII (1220-1240), Período de Implantación<sup>1</sup>, o que o sitúa historicamente como o "creador" da *cantiga de madre*.

Ségueno trobadores e xograres do período seguinte (1240-1300), considerado o da Expansión<sup>2</sup>. Reproducen o "modelo" e manteñen a media de unha cantiga por cancionero individual. Soamente Johan Airas de Santiago, un dos máis prolíficos autores, presenta tres cantigas. Don Denis, Johan Nunez Camanez, Juião Bolseiro, Nuno Fernandez Torneol e Pero Meogo produciron dúas cantigas, tendo diferentes números de cantigas femininas: respectivamente, cincuenta e dous, cinco, quince, oito e nove.

Do período posterior, denominado de Refluxo (1300-1350)<sup>3</sup>, o trobador portugués Estevan Fernandiz d' Elvas presenta unha cantiga, como Bernal de Bonaval no Período de Implantación, e a maioria dos trobadores<sup>4</sup> do Período de Expansión.

No que concirne á naturalidade dos autores, a distribución polas rexións galega e portuguesa tampouco permite sustentar conjecturas. Dos dezaoito autores do Período de Expansión, cinco son portugueses e seis son galegos. En tanto aos sete restantes, non hai documentos que sinalen a súa proveniencia. O primeiro a producir *cantiga de madre* é galego, Bonaval; o último, portugués, Estevan Fernandiz d' Elvas.

<sup>1</sup> O Período de Implantación corresponde "ao deslocamento da canção trovadoresca para o Oeste peninsular e à afirmação dos cantares em galego-português na sua geografía lingüística própria". Antecede a este período o que Resende de Oliveira denomina Período das Primeiras Experiencias (1170-1220), no que se detectan a chegada dos trobadores provenzais nas cortes peninsulares, a producción da primeira cantiga en galego-portugués, "Ora faz ost' o senhor de Navarra", do portugués Johan Suarez de Pávia, e a fermentación cultural sediada nas cortes castelás e leonesas. Seguimos a periodología proposta por António Resende de Oliveira, en *O trovador galego-portugués e o seu mundo*. Lisboa: Notícias, 2001, pp. 175-176.

<sup>2</sup> Período marcado tanto pola proxección da corte castelá como pola variedade social dos autores, o que deu lugar a unha "maior diversificación da producción trovadoresca, algo que se anunciara já na década de quarenta, com as cantigas de amigo e as cantigas de escárnio e maldizer a imporem-se finalmente como géneros poéticos maiores do canto galego-portugués". Ibid., p. 178.

<sup>3</sup> Caracterizan este período, reflexo ainda do impulso dionisiaco, a restrición do medio trobadoresco a Portugal e a redución do número de trobadores. Ibid., p. 180.

<sup>4</sup> Son vinte os autores de *cantiga de madre*: un, do segundo período (Implantación); dezaoito, do terceiro (Expansión); e un, do cuarto (Refluxo). Doce autores do terceiro período compuxeron unha cantiga.

Presentamos, seguidamente, a relación de autores e de cantigas, tendo en conta o número de cantigas, a situación periodólica e a naturalidade dos trovadores.

### 6.1. Trobadore e número de *cantigas de madre*:

#### 01. Airas Nunez (1)

“– Bailade oje, ai filha, que prazer vejades”

(CV 464; CBN 881; M 464; TB 464; MA 820; N CCLIX; MB 14,4; RC 3/p. 318)<sup>5</sup>

#### 02. Bernal de Bonaval (1)

“Filha fremosa, vedes que vos digo”

(CV 733; CBN 1141; M 733; TB 733; MA 1075; N CCCLXIII; MB 22,8; RC 8/p. 368)

#### 03. Don Denis (2)

“– De que morredes, filha, a do corpo velido?”

(CV 170; CBN 567; M 532; TB 170; MA 532; N XVIII; MB 25,31; RC 15/p. 600)

“Roga m’ oje, filha, o voss’ amigo”

(CV 165; CBN 562; M 527; TB 165; MA 527; N XIII; MB 25,104; RC 10/p. 595)

#### 04. Estevan Fernandiz d’ Elvas (1)

“– Farei eu, filha, que vos non veja”

(CV 683; CBN 1092; M 683; TB 683; MA 1025; N LVIII; MB 33,4; RC 3/p. 347)

#### 05. Garcia Soarez (1)

“– Filha, do voss’ amigo m’ é gran ben,”

(CV 434; CBN 848; M 434; TB 434; MA 791; N CCXLVIII; MB 55,1; RC 1/p. 307)

<sup>5</sup> Indicamos aquí as edicións globais, a saber: C(ancioneiro da) V(aticana); C(ancioneiro da) B(iblioteca) N(acional de Lisboa); M(onaci); T(eophilo) B(raga); MA(chado); N(unus); M(ercedes) B(reia); e R(ip)C(ohen).

06. Johan Airas de Santiago (3)

“– Ai mha filha, de vós saber quer’ eu”

(CV 615; CBN 1025; M 615; TB 615; MA 960; N CCCI; MB 63,2; RC 21/p. 558)

“Ai mha filha, por Deus, guisade vós”

(CV 599; M 599; TB 599; MA [1643]; N CCLXXXVI; MB 63,3; RC 6/p. 543)

“O que soia, mha filha, morrer”

(CV 595; M 595; TB 595; MA [1639]; N CCLXXXII; MB 63,49; RC 2/p. 539)

07. Johan Baveca (1)

“Filha, de grado queria saber”

(CV 832; CBN 1227; M 832; TB 832; MA 1175; N CCCCXL; MB 64,12; RC 6/p. 462)

08. Johan de Requeixo (1)

“Pois vós, filha, queredes mui gran ben”

(CV 896; CBN 1291; M 896; TB 896; MA 1239; N DI; MB 67,5; RC 3/p. 525)

09. Johan Nunez Camanez (2)

“– Se eu, mha filha, for voss’ amigo veer”

(CV 252; CBN 651; M 252; TB 252; MA 614; N LXXXV; MB 74,7; RC 1/p. 136)

“Vistes, filha, noutro dia”

(CV 253; CBN 652; M 253; TB 253; MA 615; N LXXXVI; MB 74,8; RC 2/p. 137)

10. Johan Servando (1)

“– Filha, o que queredes ben”

(CV 746; CBN 1143; M 746; TB 746; MA 1088; N CCCLXXVI; MB 77,12; RC 13/p. 381)

11. Johan Soarez Coelho (1)

“– Filha, direi vos ūa ren”

(CV 289; CBN 687; M 289; TB 289; MA 650; N CXX; MB 79,22; RC 10/p. 172)

12. Johan Zorro (1)

“El rei de Portugale”

(CV 755; CBN 1153; M 755; TB 755; MA 1097; N CCCLXXXIV; MB 83,3; RC 4/p. 389)

13. Juião Bolseiro (2)

“Mal me tragedes, ai filha, por que quer' aver amigo”

(CV 777; CBN 1171; M 777; TB 777; MA [1120]; N CCCC; MB 85,13; RC 7/p. 405)

“– Vej' eu, mha filha, quant' é meu cuidar”

(CV 775; CBN 1169; M 775; TB 775; MA 1118; N CCCXCVIII; MB 85,19; RC 5/p. 403)

14. Lopo (1)

“– Filha, se gradoedes”

(CV 857; CBN 1252; M 857; TB 857; MA 1200; N CCCXLIV; MB 86,6; RC 5/p. 486)

15. Nuno Fernandez Torneol (2)

“Aqui vej' eu, filha, o voss' amigo”

(CV 243; CBN 642; M 243; TB 243; MA 605; N LXXVI; MB 106,5; RC 2/p. 127)

“– Dizede m' ora, filha, por Santa Maria”

(CV 249; CBN 648; M 249; TB 249; MA 611; N LXXXII; MB 106,8; RC 8/p. 133)

16. Nuno Perez Sandeu (1)

“– Ai filha, o que vos ben queria”

(CV 384; CBN 800; M 384; TB 384; MA 745; N CCXIII; MB 107,1; RC 5/p. 268)

17. Pai Gomez Charinho (1)

“Mha filha, non ei eu prazer”

(CV 426; CBN 840; M 426; TB 426; MA 783; N CCXXIII; MB 114,10; RC 4/p. 301)

18. Pero de Veer (1)

“— Vejo-vos, filha, tan de coraçon”

(CV 725; CBN 1134; M 725; TB 725; MA 1067; N CCCLV; MB 123,8; RC 6/p. 360)

19. Pero Meogo (2)

“— Digades, filha, mha filha velida”

(CV 797; CBN 1192; M 797; TB 797; MA 1140; N CCCCXIX; MB 134,2; RC 9/p. 425)

“Fostes, filha, eno bailar”

(CV 796; CBN 1191; M 796; TB 796; MA 1139; N CCCCXVIII; MB 134,4; RC 8/p. 424)

20. Roi Martinz d' Ulveira (1)

“— Muit' á que diz que morrerá d'amor”

(CV 590; CBN 1001; M 590; TB 590; MA 946; N CCCXXVIII; MB 146,4; RC 2/p. 343)

## 6.2. Situación periodólica e producción poético-musical:

a) *Trobadores de 1220 a 1240:*

*Período de Implementación*

Bernal de Bonaval

(Neste período, catro autores produciron vinte e tres cantigas de amigo, ao mesmo tempo que vinte autores compuxeron cento cincuenta e catro cantigas de amor, e dez autores, trece cantigas satíricas<sup>6</sup>)

b) *Trobadores de 1240 a 1300:*

*Período de Expansión*

Airas Nunez

Don Denis

<sup>6</sup> Datos que constan no “Apêndice II: A produção poético-musical”. A. Resende de Oliveira, *Trovador*, op. cit., p. 164.

Garcia Soarez  
Johan Airas de Santiago  
Johan Baveca  
Johan de Requeixo  
Johan Nunez Camanez  
Johan Servando  
Johan Soarez Coelho  
Johan Zorro  
Juião Bolseiro  
Lopo  
Nuno Fernandez Torncol  
Nuno Perez Sandeu  
Pai Gomez Charinho  
Pero de Veer  
Pero Meogo  
Roi Martinz d' Ulveira

(Neste período, setenta e nove autores produciron catrocentas setenta e unha cantigas de amigo, ao mesmo tempo que setenta e dous autores compuxeron quiñentas sesenta e oito cantigas de amor, e sesenta e cinco autores, trescentas oitenta e oito cantigas satíricas<sup>7</sup>)

c) *Trobadores de 1300 a 1350:*

*Periodo de Refluxo*

Estevan Fernandiz d' Elvas

(Neste período, cinco trobadores produciron doce cantigas de amigo, ao mesmo tempo que nove autores compuxeron corenta e dúas cantigas de amor, e nove autores, corenta e oito cantigas satíricas)<sup>8</sup>

6.3. *Procedencia*<sup>9</sup>:

a) *Trobadores de 1220 a 1240:*

---

<sup>7</sup> Loc. cit.

<sup>8</sup> En termos globais, a produción de cantigas de amigo por catorce trobadores (en sentido estrito, é dicir, nobres) suma sesenta e dúas cantigas (dezaseis produciron cento vinte e seis cantigas de amor e doce, cento vinte cantigas satíricas). A produción de vinte e oito xograres do mesmo xénero suma duacentas once (trece produciron sesenta e unha cantigas de amor e dez, setenta e unha cantigas satíricas). Ibid., p. 165.

<sup>9</sup> Datos constantes no "Anexo II: Cartografía". Ibid., pp. 181-205.

**Período de Implantación**

Galega:

Bernal de Bonaval: *Bonaval, Toroño, no sur de Galiza.*

**b) Trobadores de 1240 a 1300:**

**Período de Expansión**

Portuguesa:

Don Denis: *Santarén*

Garcia Soarez: *San Miguel da Ribeira ou Ribeiradio*

Johan Soarcz Coelho: *Cimfães, nas marxes do río Douro*

Roi Martinz d' Ulveira: *Santa Maria de Oliveira, Arcos de Valdevez, ao norte de Ponte da Barca*

Galega:

Johan Airas de Santiago: *Santiago de Compostela*

Johan Baveca<sup>10</sup>

Johan de Requeixo: *Requeixo, serra de Faro, próxima a Chantada*

Johan Nunez Camanez: *Albeos, xunto ao río Miño, no sur de Galiza*

Johan Servando: *Barxés, xunto ao río Limia, sur de Galiza*

Pai Gomez Charinho: *Rianxo, Pontevedra*

Pero de Veer: *San Vicenzo de Ver, ao sur de Bóveda na terra de Lemos*

Non identificada:

Airas Nunez

Johan Zorro

Juião Bolseiro

Lopo

Nuno Fernandez Torneol

Nuno Perez Sandeu

Pero Meogo

**c) Trobadores de 1300 a 1350:**

**Período de Refluxo**

Portuguesa:

Estevan Fernandiz d' Elvas: *Elvas*

<sup>10</sup> Resende de Oliveira, en *Depois do espectáculo trovadoresco*, posiciona o autor como xograr galego, así como José Joaquim Nunes, Carmello Zilli e, más recentemente, Yara Frateschi Vieira (*En cas dona Maior: os trovadores e a corte senhorial galega no séc. XIII*, Santiago de Compostela: Laioveneto, 1999, pp. 143-144). En *O trovador galego-portugués e o seu mundo*, Oliveira deixa en branco a naturalidade do xograr, mantendo, porén, a súa orixe galega.



## II. Antoloxía das cantigas de madre galego-portuguesas

### 1.

- Bailade oje, ai filha, que prazer vejades,  
ant' o voss' amigo, que vós moit' amades
- Bailarei eu, madre, pois me vós mandades,  
**mais pero entendo de vós ūa ren:**  
de viver el pouco moiito vos pagades,  
**pois me vós ma<n>dades que baile ant' el ben**
  
- Rogo vos, ai filha, por Deus, que bailedes  
ant' o voss' amigo, que ben parecedes
- Bailarei eu, madre, pois mho vós dizedes,  
**mais pero entendo de vós ūa ren:**  
de viver el pouco gran sabor avedes,  
**pois me <vós> mandades que <baile ant' el ben>**
  
- Por Deus, ai mha filha, fazed' a bailada  
ant' o voss' amigo de so a milgranada
- Bailarei eu, madre, daquesta vegada,  
**mai<s pero> entendo de vós ūa ren:**  
de viver el pouco sodes moi pagada,  
**pois <me vós mandades que baile ant' el ben>**
  
- Bailade oj', ai filha, por Santa Maria,  
ant' o voss' amigo, que vos ben queria
- Bailarei eu, madre, por vós toda via,  
**mais pero entendo de vós ūa ren:**  
en viver el pouco tomades perfia,  
**pois <me vós mandades que baile ant' el ben><sup>1</sup>**

Airas Nunez

---

<sup>1</sup> R. Cohen (ed.), *500 cantigas d'amigo*, Porto: Campo das Letras, 2003, cantiga 3, p. 318. Cf. G. Tavani (ed.), *A poesia de Airas Nunez*, Vigo: Galaxia, 1992, pp. 119-123.

2.

Filha tremosa, vedes que vos digo:  
que non faledes ao voss' amigo  
**sen mi, ai filha tremosa**

E se vós, filha, meu amor queredes,  
rogo vos eu que nunca lhi faledes  
**sen mi, ai <filha tremosa>**

E al á i de que vos non guardades:  
perdedes i de quanto lhi falades  
**sen mi, <ai filha tremosa>**<sup>2</sup>

*Bernal de Bonaval*

---

<sup>2</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., Cantiga 8, p. 368. Cf. M<sup>a</sup> L. Indini (ed.), *Bernal de Bonaval: poesie*, Bari: Adriatica, 1978, cantiga XIX, pp. 172-173, e C. de Oliveira Camargo et al. (ed.), *Textos medievais portugueses: cantigas de Bernal de Bonaval*, Araraquara: Universidade Estadual Paulista, 1992, p. 52.

3.

– De que morredes, filha, a do corpo velido?  
– Madre, moiro d' amores que mi deu meu amigo;  
(“Alva é, vai liero”)

– De que morredes, filha, a do corpo louçano?  
– Madre, moiro d' amores que mi deu meu amado;  
(“Alva é, vai liero”)

Madre, moiro d' amores que mi deu meu amigo,  
quando vej' esta cinta que por seu amor cingo;  
(“Alva é, vai liero”)

Madre, moiro d' amores que mi deu meu amado,  
quando vej' esta cinta que por seu amor trago;  
(“Alva é, vai liero”)

Quando vej' esta cinta que por seu amor cingo  
e me nembra fremosa como falou con migo;  
(“Alva é, vai liero”)

Quando vej' esta cinta que por seu amor trago  
e me nembra fremosa como falamos ambos;  
(“Alva é, vai liero”)<sup>3</sup>

*Don Denis*

---

<sup>3</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., Cantiga 15, p. 600. Cf. H. R. Lang (ed.), *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle: Max Niemeyer, 1894, C. XCI, p. 75.

4.

Roga m' oje, filha, o voss' amigo  
muit' aficado que vos rogasse  
que de vos amar non vos pesasse,  
e por en vos rog' e vos castigo  
**que vos non pes de vos el ben querer,**  
**mais non vos mand' i, filha, mais fazer**

E, u m' estava en vós falando  
e m' esto que vos digo rogava,  
doi me del tan muito chorava,  
e por en, filha, <vos> rog' e mando  
**que vos non <pes de vos el ben querer,**  
**mais non vos mand' i, filha, mais fazer>**

Ca de vos el amar de coraçon  
non vej' eu ren que vós i perçades  
sen i mais aver, mais guanhades,  
e por esto, pola mha beençon,  
**que vos non pes de vos el ben querer,**  
**<mais non vos mand' i, filha, mais fazer>**<sup>4</sup>

*Don Denis*

---

<sup>4</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., cantiga 10, p. 595. Cf. H. R. Lang, *Königs Denis*, op. cit., c. LXXXVI, pp. 71-72.

5.

– Farei eu, filha, que vos non veja  
vosso amigo – Por que, madr' e senhor?  
– Ca me dizen que é entendededor  
voss' – Ai mha madre, por Deus non seja;  
**eu o dev' a lazerar, que o fiz**  
**sandeu e el con sandice o diz**

– De vós e del, filha, ei queixume  
– Por que, madre? – Ca non é guisado,  
lazerar mh á esce perjurado  
– Por que, madre? é meu ben e meu lum' e  
**eu o devo a lazerar, que o fiz**  
**<sandeu e el con sandice o diz>**

– Matar m' ci, filha, se mho disserdes  
– Por que vos avedes, madr', a matar?  
– Ante que m' eu do falso non vengar  
– Madre, se vós vos vengar quiserdes,  
**eu o devo a lazerar que o fiz**  
**<sandeu e el con sandice o diz>**<sup>5</sup>

*Estevan Fernandiz d' Elvas*

---

<sup>5</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., cantiga 3, p. 347. Cf. C. M. Radule (ed.), *Estevam Fernandez d'Elvas: il canzoniere*, Bari: Adriatica, 1979, cantiga VI, p. 92.

6.

– Filha, do voss' amigo m' é gran ben,  
que vos non viu quando se foi daquen  
– Eu <mh>o fiz, madre, que lho defendi,  
**se m' el non viu quando se foi daqui,**  
**eu mho fiz, madre, que lho defendi**

– Nunca lhi ben devedes a querer,  
por que se foi e vos non quis veer  
– Eu **mho fiz, madre, <que lho defendi,**  
**se m' el non viu quando se foi daqui,**  
**eu mho fiz, madre, que lho defendi>**

– Gran prazer ei <e>no meu coraçon,  
por que se foi e vos non viu enton  
– Eu **mho fiz, madre, <que lho defendi,**  
**se m' el non viu quando se foi daqui,**  
**eu mho fiz, madre, que lho defendi><sup>6</sup>**

Garcia Soarez

---

<sup>6</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., cantiga 1, p. 307. Cf. J. J. Nunes (ed.), *Cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses*, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973, vol. II (Texto), cantiga CCXLVIII, p. 226.

7.

– Ai mha filha, de vós saber quer' eu  
por que fezestes quanto vos mandou  
voss' amigo, que vos non ar falou

– Par Deus, mha madre, direi volo eu:  
**cuidava m>** eu melhor aver per i  
e semelha mi que non ést' assi

– Por que fezestes, se Deus vos dé ben,  
filha, quanto vos el vēo rogar?

ca des enton non vos ar quis falar

– Direi voleu, se Deus mi dé ben:  
**cuidava m>** eu melhor aver per i  
<e semelha mi que non ést' assi>

– Por que fezestes, se Deus vos perdon,  
filha, quanto vos el vēo dizer?

ca des enton non vos ar quis veer

– Direi voleu, se Deus mi perdon:  
**cuidava m>** eu melhor aver per i  
<e semelha mi que non ést' assi>

– <En> bon dia naceu, com' eu oí,  
que<n> se doutro castiga e non de si<sup>7</sup>

*Johan Airas de Santiago*

<sup>7</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., cantiga 21, p. 558. Cf. J. L. Rodríguez (ed.), *El cancionero de Joan Airas de Santiago: edición y estudio*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1980, cantiga XLV, p. 204.

8.

Ai mha filha, por Deus, guisade vós  
que vos veja <c>ssc fustan trager  
voss' amig' e tod' a vossa poder  
veja vos ben con el estar en cos,  
**ca, se vos vir, sei eu ca morrerá**  
**por vós, filha, ca mui ben vos está**

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

E como quer que vos el<c> seja  
sanhudo, pois que vo-lo fustan vir,  
averá gran sabor de vos cousir,  
e guisade vós como vos veja,  
**<ca, se vos vir, sei eu ca morrerá**  
**por vós, filha, ca mui ben vos está><sup>8</sup>**

*Johan Airas de Santiago*

---

<sup>8</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., cantiga 6, p. 543. J. L. Rodriguez, *Juan Airas de Santiago*, op. cit., cantiga XXX, p. 160.

9.

O que soía, mha filha, morrer  
por vós, dizen que ja non morr' assi,  
e moir' eu, filha, por que o oí,  
mais, se o queredes veer morrer,  
**dizede que morre por vós alguen**  
**e veredes ome morrer por en**

O que morria, mha filha, por vós  
como nunca vi morrer por molher  
ome no mundo, ja morrer non quer,  
mais, se queredes que moira por vós,  
**dizede que morre por vós alguen**  
**<e veredes ome morrer por en>**

O que morria, mha filha, d' amor  
por vós non morre nen quer i cuidar,  
e moir' end' eu, mha filha, con pesar,  
mais, se queredes que moira d' amor,  
**dizede que morre por vós alguen**  
**<e veredes ome morrer por en>**

Ca, se souber que por vós morr' alguen,  
morrerá, filha, querendo vos ben<sup>9</sup>

*Johan Airas de Santiago*

---

<sup>9</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., cantiga 2, p. 539. Cf. J. L. Rodríguez, *Joan Airas de Santiago*, op. cit., cantiga XXVI, p. 148.

10.

– Filha, de grado queria saber  
de voss' amig' e de vós ūa ren:  
como vos vai ou como vos aven  
– Eu volo quero, mha madre, dizer:  
**quero lh' eu ben e que-lo el a mi**  
**e ben vos digo que non á mais i**

– Filha, non sei se á i mais, se non,  
mais vejo vos sempre con el falar  
e vejo vos chorar e el chorar  
– Non vos terrei, madre, i outra razon:  
**quero lh' eu ben <e que-lo el a mi**  
**e ben vos digo que non á mais i>**

– Se mho negardes, filha, pesar mh á,  
ca, se mais á i feit', a como quer,  
outro consselh' avemos i mester  
– Ja vos eu dixi, madre, quant' i á:  
**quero lh' eu ben <e que-lo el a mi**  
**e ben vos digo que non á mais i><sup>10</sup>**

*Johan Baveca*

---

<sup>10</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., cantiga 6, p. 462. Cf. C. Zilli (ed.), *Johan Baveca: poesie*, Bari: Adriatica, 1977, cantiga XIV, pp. 109-110.

11.

Pois vós, filha, queredes mui gran ben  
voss' amigo, mando vol' ir veer,  
pero fazeze por mi ûa ren  
que aja sempre que vos gradecer:  
**non vos entendan per ren que seja**  
**que vos eu mand' ir u vos el veja**

Mando vos eu ir a Far' un dia,  
filha fremosa, fazer oraçon  
u fale vosco como soía  
o voss' amig', e, se Deus vos perdon,

**non vos enten<dan per ren que seja**  
**que vos mand' ir u vos el veja>**

E, pois lhi vós <mui> gran ben queredes,  
direi vos, filha, como façades:  
ide vos a Far' e ve-lo edes,

mais, por quanto vós comig' amades,  
**non vos en<tendan per ren que seja**  
**que vos mand' eu ir u vos el veja><sup>11</sup>**

*Johan de Requeixo*

---

<sup>11</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., cantiga 3, p. 525. Cf. J. J. Nunes, *Amigo*, op. cit., cantiga D1, pp. 448-449.

12.

– Se eu, mha filha, for voss' amigo veer,  
por que morre d' amor e non pode viver,  
**iredes comig' i?**

– **Par Deus, mha madre, irei**

Pois vos quer tan gran ben que non pode guarir,  
dizede m' ūa ren, pois eu alá quero ir,  
**iredes <comig' i?**

– **Par Deus, mha madre, irei>**

– Sempre lh' eu coita vi por vós e mort' <c>, ai  
filha, pois eu vou <i> e mig' outren non vai,  
**iredes <comig' i?**

– **Par Deus, mha madre, irei><sup>12</sup>**

*Johan Nunez Camanez*

---

<sup>12</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., cantiga 1, p. 136. Cf. G. Tavani, *Ensaios portugueses: filologia e lingüística*, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1988, pp. 244-257, cantiga VI, p. 252.

13.

Vistes, filha, noutro dia  
u vos dix' eu que gran prazer  
eu avia d' irdes veer  
voiss' amigo que morria,  
non volo dix' eu por seu ben,  
mais por que mi dissera quen  
no viu que ja non guarria

Por al vos non mandaria  
vee-lo, mais oí dizer  
a quen o viu assi jazer  
que tan coitado jazia  
que ja non guarira per ren;  
mandei volo veer por en,  
por mal que vos del seria

E, por que non poderia  
falar vos nen vos conhocer  
nen de vós gasalhad' aver,  
pero vos gran ben queria,  
mandei volo veer enton  
por aquesto, que por al non,  
filha, par Santa Maria<sup>13</sup>

*Johan Nunez Camanez*

---

<sup>13</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., cantiga 2, p. 137. Cf. G. Tavani, *Ensaios*, op. cit., cantiga VIII, p. 253.

14.

Filha, o que queredes ben  
partiu s' agora daquen  
e non vos quiso veer,  
**e ides vós ben querer**  
**a quen vos non quer veer?**

Filha, que mal baratades,  
que o sen meu grad' amades,  
pois que vos non quer veer,  
**e ides vós ben <querer**  
**a quen vos non quer veer>?**

Por esto lhi quer' eu mal,  
mha filha, e non por al,  
por que vos non quis veer,  
**e ides vós ben querer**  
**<a quen vos non quer veer>?**

Andades por el chorando  
e foi ora a San Servando  
e non vos quiso veer,  
**e ides vós ben querer**  
**<a quen vos non quer veer>?<sup>14</sup>**

*Johan Servando*

<sup>14</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., cantiga 13, p. 381. Cf. C. de Oliveira Camargo et al. (ed.), *Textos medievais portugueses: cantigas de João Servando*, Araraquara: Universidade Estadual Paulista, 1990, cantiga XV, pp. 42-43.

15.

– Filha, direi vos ūa ren  
que de voss' amig' entendi  
e filhad' algun conselh' i:  
digo vos que vos non quer ben  
– **Madre, creer vos ei eu d' al**

e non desso, per bōa fe,  
ca sei que mui melhor ca si  
me quer nen que m' eu quero mi  
– Mal mi venha, se assi é  
– **Madre, creer vos ei eu d' al,**

mais non desso, ca 'ssi lhe praz  
de me veer que, pois naci,  
nunca tal prazer d' ome vi  
– Filha, sei eu que o non faz  
– **Madre, creer vos ei eu d' al,**

mais non vos creerei per ren  
que no mundo á que<sup>n</sup> quera tan gran ben<sup>15</sup>

*Johan Soarez Coelho*

---

<sup>15</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., cantiga 10, p. 172. Cf. J. J. Nunes, *Amigo*, op. cit., cantiga CXX, pp. 110-111.

16.

El rei de Portugale  
barcas mandou lavrare,  
**e lá irá nas barcas sigo,**  
**mha filha, o voss' amigo**

El rei portugueese  
barcas mandou fazere,  
**e lá irá nas barcas sigo,**  
**<mha filha, o voss' amigo>**

Barcas mandou lavrare  
e no mar as deitare,  
**e lá irá <nas barcas sigo,**  
**mha filha, o voss' amigo>**

Barcas mandou fazere  
e no mar as metere,  
**e lá irá <nas barcas sigo,**  
**mha filha, o voss' amigo><sup>16</sup>**

*Johan Zorro*

---

<sup>16</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., cantiga 4, p. 389. Cf. C. Cunha (ed.), *Os cancioneiros dos travadores do mar*, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1999, cantiga III, p. 237.

17.

Mal me tragedes, ai filha, por que quer' aver amigo,  
e pois eu, con vosso medo, non o ei nen é comigo,  
**non ajade-la mha graça,**  
**e dé vos Deus, ai mha filha, filha que vos assi faça,**  
**filha, que vos assi faça**

Sabedes ca, sen amigo, nunca foi molher viçosa,  
e, por que mho non leixades aver, mha filha fremosa,  
**non ajade-la mha <graça>,**  
**e dé vos Deus, ai mha filha, filha que vos assi faça,**  
**filha, que vos assi faça>**

Pois eu non ei meu amigo, non ei ren do que desejo,  
mais, pois que mi por vós vêo, mha filha, que o non vejo,  
**non ajade-la mha <graça,**  
**e dé vos Deus, ai mha filha, filha que vos assi faça,**  
**filha, que vos assi faça>**

Per vós perdi meu amigo, por que gran coita padesco,  
e, pois que mho vós tolhestes e melhor ca vós paresco,  
**non ajade-la <mha graça,**  
**e dé vos Deus, ai mha filha, filha que vos assi faça,**  
**filha, que vos assi faça><sup>17</sup>**

*Juião Bolseiro*

---

<sup>17</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., cantiga 7, p. 405. Cf. E. Reali (ed.), "Le 'cantigas' de Juyão Bolseyro", in *Annali: sezione romanza*, Napoli, vol. VI, t. 2, lug. 1964, pp. 237-335, cantiga IX, pp. 273-274.

18.

– Vej’ eu, mha filha, quant’ é meu cuidar,  
as barcas novas viir pelo mar  
**en que se foi voss’ amigo daqui**  
– Non vos pes, madre, se Deus vos empar,  
**irei veer se ven meu amig’ i**

– Cuid’ eu, mha filha, no meu coraçon,  
das barcas novas, que aquelas son  
**en que se foi voss’ amigo daqui**  
– Non vos pes, madre, se Deus vos perdon,  
**<irei veer se ven meu amig’ i>**

– Filha fremosa, por vos non mentir,  
vej’ eu as barcas pelo mar viir  
**en que se foi voss’ amigo daqui**  
– Non vos pes, madre, quant’ eu poder ir,  
**irei veer se ven meu amigo <i><sup>18</sup>**

*Juião Bolseiro*

---

<sup>18</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., cantiga 5, p. 403. Cf. E. Reali, “Juião Bolseyro”, op. cit., cantiga VII, pp. 267-268.

19.

– Filha, se gradoedes,  
dizede que avedes  
– **Non mi dan amores vagar**

– Filha, se ben ajades,  
dized' e non mençades  
– **Non mi <dan amores vagar>**

– Dizede, pois vos mando,  
por que ides chorando  
– **Non mi <dan amores vagar>**

Par San Leuter vos digo:  
cuidand' en meu amigo,  
**non <mi dan amores vagar>**<sup>19</sup>

*Lopo, jogral*

---

<sup>19</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., cantiga 5, p. 486. Cf. J. J. Nunes, *Amigo*, op. cit., cantiga CCCCLXIV, pp. 419-420.

20.

Aqui vej' eu, filha, o voss' amigo,  
o por que vós baralhades migo,  
**delgada**

Aqui vejo, filha, o que amades,  
o por que vós migo baralhades,  
**delgada**

<O> por que vós baralhades migo;  
quero lh' eu ben, pois é voss' amigo,  
**delgada**<sup>20</sup>

O por que vós migo baralhades;  
quero lh' eu ben, poilo vós amades,  
**delgada**<sup>20</sup>

*Nuno Fernandez Torneol*

---

<sup>20</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., cantiga 2, p. 127. Cf. C. de Oliveira Camargo et al. (ed.), *Textos medievais portugueses: cantigas de Nuno Fernandes Torneol*, Araraquara: Universidade Estadual Paulista, 1995, cantiga II, pp. 38-39.

**21.**

– Dizede m' ora, filha, por Santa Maria,  
qual ést' o voss' amigo que mi vos pedia?

– **Madr', eu amostrar volo ei**

– Qual ést' o voss' amigo que mi vos pedia?  
se mho vós mostrassedes, gracir volo ia

– **Madr', eu amostrar vo<lo ei>**

– <S>c mho vós amostrardes, gracir volo ia,  
c dirci vol' cu logo en que s' atrevia

– **Madr', eu amostrar volo ei<sup>21</sup>**

*Nuno Fernandez Torneol*

---

<sup>21</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., cantiga 8, p. 133. Cf. C. de Oliveira Camargo et al. (ed.), *Nuno Fernandez Torneol*, op. cit., cantiga VIII, p. 50.

22.

– Ai filha, o que vos ben queria  
aqui o jurou noutro dia  
**e pero non xe vos vēo veer**  
– Ai madre, de vós se temia,  
**que me soedes por el mal trager**

– O que por vós coitad' andava  
ben aqui na vila estava  
**e pero non xe vos vēo veer**  
– Ai madre, de vós se catava,  
**que me <soedes por el mal trager>**

O que por vós era coitado  
aqui foi oj', o perjurado,  
**e pero non xe vos vēo veer**  
– Madre, por vós non foi ousado  
**que me soedes por el <mal trager>**<sup>22</sup>

*Nuno Perez Sandeu*

---

<sup>22</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., cantiga 5, p. 268. Cf. J. J. Nunes, *Amigo*, op. cit., cantiga CCXIII, p. 192.

23.

Mha filha, non ei eu prazer  
de que parecedes tan ben,  
ca voss' amigo falar ven  
convosco', e ven vos dizer  
**que nulha ren non creades**  
**que vos diga que sabhades,**

filha, ca perderedes i  
e pesar mh á de coraçon  
e ja Deus nunca mi perdon,  
se menç', e digo vos assi  
**que nulha ren non creades**  
**<que vos diga que sabhades>**

filha, ca perderedes i,  
e vedes que vos averrá:  
des quand' eu quiser, non será;  
<e> ora vos defend' aqui  
**que nulha ren <non creades**  
**que vos diga que sabhades>,**

filha, ca perderedes i  
no voss', e demais pesa a min<sup>23</sup>

*Pai Gomez Charinho*

---

<sup>23</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., cantiga 4, p. 301. Cf. C. Ferreira da Cunha (ed.), *Cancioneiros dos trovadores do mar*, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1999, cantiga XXIII, pp. 137-138.

24.

– Vejo vos, filha, tan de coraçon  
chorar tan muito que ei én pesar  
e venho vos por esto preguntar  
que mi digades, se Deus vos perdon,  
**por que mh andades tan trist' e chorando**  
– **Non poss' eu, madre, sempr' andar cantando**

– Non vos vej' cu, filha, sempre cantar  
mais chorar muit' e creo que por en  
algun amigo queredes gran ben,  
e dized' ora, se Deus <vos> ampar,  
**por que mh an<dades tan trist' e chorando**  
– **Non poss' eu, madre, sempr' andar cantando>**<sup>24</sup>

*Pero de Veer*

---

<sup>24</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., cantiga 6, p. 360. J. J. Nunes, *Amigo*, op. cit., cantiga CCCLV, p. 325. Silvio Elia publicou, en 1980, a "parte inicial" da edición das cantigas de Pero Veer, o que parece que non se concluiu. "As cantigas de Pero Veer", in *Romanica Europaea et Americana*, Bonn, vol. 8, jan. 1980, pp. 166-174.

25.

– Digades, filha, mha filha velida,  
por que tardastes na fontana fria?  
(– **Os amores ei**)

– Digades, filha, mha filha louçana,  
por que tardastes na fria fontana?  
(– **Os amores ei**)

Tardei, mha madre, na fontana fria,  
cervos do monte a augua volv*<i>an*;

(**Os amores ei**)

Tardei, mha madre, na fria fontana,  
cervos do monte volv*<i>an* a augua;  
(**Os amores ei**)

– Mentir, mha filha, mentir por amigo,  
nunca vi cervo que volvesse o rio;  
(– **Os amores ei**)

– Mentir, mha filha, mentir por amado,  
nunca vi cervo que volvess’ o alto;  
(– **Os amores ei**)<sup>25</sup>

*Pero Meogo*

---

<sup>25</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., cantiga 9, p. 425. Cf. L. A. de Azevedo Filho (ed.), *As cantigas de Pero Meogo*, 3<sup>a</sup> ed. rev., Santiago de Compostela: Laioveneto, 1995, cantiga IX, p. 86.

26.

Fostes, filha, cno bailar  
e rompestes i o brial,  
**poilo cervo i ven;**  
**esta fonte seguide a ben,**  
**poilo cervo i ven**

Fostes, filha, cno loir  
e rompestes i o vestir,  
**poilo cervo i ven;**  
**<esta fonte seguide a ben,**  
**poilo cervo i ven>**

E rompestes i o brial  
que fezestes ao meu pesar,  
**poilo cervo i ven;**  
**<esta fonte seguide a ben,**  
**poilo cervo i ven>**

E rompestes i o vestir  
que fezestes apesar de min,  
**poilo cervo i ven;**  
**<esta fonte seguide a ben,**  
**poilo cervo i ven><sup>26</sup>**

*Pero Meogo*

---

<sup>26</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., cantiga 8, p. 424. Cf. L. A. de Azevedo Filho, *Pero Meogo*, op. cit., cantiga VIII, p. 80.

27.

– Muit' á que diz que morrerá d' amor  
o voss' amigo, se volo veer  
non faço, filha, mais quer' eu saber  
que perç' eu i, sc por vós morto for  
– Direi vos, madr', as perdas que á i:  
perder s' á el e poss' eu <i> perder  
**o corp', e vós, madr', o vosso por mi**

– Ai mha filha, entenderá quen quer  
que vós teedes por el sa razon,  
mais dized' ora, se Deus vos perdon,  
que perç' eu i, se x' el morrer quiser?  
– Direi vos, madre, quant' eu entendi:  
perder s' á el e perderei enton  
**o corp', e vós, madr', o vosso por min**<sup>27</sup>

*Roi Martinz d' Ulveira*

---

<sup>27</sup> R. Cohen, *500 cantigas*, op. cit., cantiga 2, p. 343. Cf. J. J. Nunes, *Amigo*, op. cit., cantiga CCCXXVIII, p. 301.



## Referencias bibliográficas



## 7.1. FONTES PRIMARIAS

(Manuscritos, facsímiles, edicións críticas, antoloxías)

- Albuquerque, Martim de / Nunes, Eduardo Borges (eds.), *Ordenações del-rei Dom Duarte*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.
- Alfonso X, el Sabio, *Cantigas de Santa María*, edición crítica de Walter Mettman, Madrid: Castalia, 1986-1989, 3 vols.
- \_\_\_\_\_, *Las siete partidas*, Madrid: Boletín Oficial del Estado, 1974, 3 vols.
- Alighieri, Dante, *De vulgari eloquentia*, London: Rebel, 1973.
- Alvar, Carlos / Beltrán, Vicente, *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid: Alhambra, 1989.
- Alvar, Carlos, *Poesía de trovadores, trouvères y Minnesinger: de principios del siglo XII a fines del siglo XIII*, Madrid: Alianza, 1982.
- Arias Freixedo, Xosé Bieito, *O cancionero de Roy Fernandiz*, tese de doutoramento, Universidade de Santiago de Compostela, 1988.
- Azevedo Filho, Leodegário A. de (ed.), *As cantigas de Pero Meogo*, Santiago de Compostela: Laiovenzo, 1995.
- Bell, Aubrey F. G., "The eleven songs of Joan Zorro", *The Modern Language Review*, vol. XV, nº 1, 1920, pp. 58-64.
- \_\_\_\_\_, "The hill songs of Pero Moogo", *The Modern Language Review*, vol. XVII, nº 3, 1922, pp. 258-262.
- Berceo, Gonzalo de, "Los milagros de Nuestra Señora", en Brian Dutton (ed.), *Obras completas*, London: Tamesis Book, 1980, vol. II.
- Braga, Theophilo (ed.), *Cancioneiro portuguez da Vaticana*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1878.
- Brea, Mercedes (coord.), *Lírica profana galego-portuguesa: corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 1996, 2 vols.
- Camargo, Cacilda de Oliveira et al., *Textos medievais portugueses: cantigas de Bernal de Bonaval*, Araraquara: UNESP, 1992.
- \_\_\_\_\_, *Textos medievais portugueses: cantigas de João Servando*, Araraquara: UNESP, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Textos medievais portugueses: cantigas de Nuno Fernandes Torneol*, Araraquara: UNESP, 1995.
- Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Biblioteca Nacional de Lisboa, cota COD 10991 (restaurado), microfilme F 69.
- Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (edición facsímile), Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982.

- Cancioneiro português da Biblioteca Vaticana* (edición facsimile), Lisboa: Centro de Estudos Filológicos/Instituto de Alta Cultura, 1973.
- Chaucer, Geoffrey, *Os contos de Cantuária*, São Paulo: T. A. Queiroz, 1988.
- Christine de Pisan, *O espelho de Cristina*, Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, 1987.
- Cidade, Hernâni, *Poesia medieval: cantigas de amigo*, Lisboa: [Seara Nova], 1959.
- Cohen, Rip (ed.), *500 cantigas d'amigo*, Porto: Campo das Letras, 2003.
- Correia, Natália, *Cantares dos trovadores galego-portugueses*, Lisboa: Estampa, 1978.
- Corriente, Federico, *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús*, Madrid: Gredos, 1997.
- Cotarelo Valledor, A., *Cancionero de Payo Gómez Chariño, almirante y poeta (siglo XIII)*. Edición facsimile da edición de 1934, con prólogo e apéndice de Enrique Monteagudo Romero, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1984.
- Basto, A. de Magalhães (ed.), *Crónica de cinco reis de Portugal*, Porto: Civilização, [s.d.].
- Cunha, Celso, *Cancioneiros dos trovadores do mar*, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1999.
- d'Heur, Jean Marie (ed.), "Un art poétique latin et portugais du XIV<sup>e</sup> siècle", *Pluteus*, vol. 1, 1983, pp. 129-133.
- (ed.), "L'Art de trouver du Chansonnier Colocci-Brancuti: édition et analyse", *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. IX, 1975, pp. 321-398.
- De doctrina de compondre dictats*, en J. H. Marshall (ed.), *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, London: Oxford University Press, 1972, pp. 93-98.
- Dionisio, João (ed.), *As cantigas de Fernan Soares de Quinhones*, tese de doutoramento, Universidade de Lisboa, 1992.
- Elia, Silvio, "As cantigas de Pero de Veer", *Romanica Europaea et Americana*, vol. 8, 1980, pp. 166-174.
- Fernández Pousa, Ramón (ed.), "Cancionero gallego del trovador Ayras Nuñez", *Revista de Literatura*, vol. IX-X, 1954, pp. 219-250.
- Festa, Giovanna Battista, *Un galateo femminile italiano del Trecento (Il reggimento e costumi di donna de Francesco da Barberino)*, Bari: Gius. Laterza & Figli, 1910.
- Gonçalves, Elsa / Ramos, Maria Ana, *A lírica galego-portuguesa*, Lisboa: Comunicação, 1983.
- Indini, Maria Luisa (ed.), *Bernal de Bonaval: poesie*, Bari: Adriatica, 1978.
- Jérôme (Saint), *Lettres*. Texte établi et trad. par Jérôme Labourt, Paris: Les Belles Lettres, 1949, 8 vols.

- Jofre de Foixà, *Regles de trobar*, en J. H. Marshall (ed.), *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, London: Oxford University Press, 1972, pp. 55-91.
- Politi, Francesco (ed.), *La lirica del Minnesang*, Bari: Gius. Laterza & Figli, 1948.
- Lang, Henry R. (ed.), *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle: Max Niemeyer, 1894.
- Lapa, Manuel Rodrigues (ed.), *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Lisboa: João Sá da Costa, 3<sup>a</sup> ed., 1995.  
\_\_\_\_\_, *Crestomatia arcaica*, Belo Horizonte: Itatiaia, 1960.
- Lopes, Fernão, *Crónica de D. João I* [s. ed. crit.]. Segundo o códice n. 352 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Barcelos: Civilização, 1991, 2. vols.
- \_\_\_\_\_, *Crónica de D. Pedro*. Org., pref. e notas de António Borges Coelho, [Lisboa]: Horizonte, 1977.
- Lopes, Graça Videira (ed.), *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*, Lisboa: Estampa, 2002.
- López Estrada, Francisco (ed.), *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid: Taurus, 1984.
- Macedo, Helder / Reckert, Stephen. *Do cancioneiro de amigo*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1976.
- Machado, Elza P. / Machado, José Pedro (eds.), *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, Lisboa: Revista de Portugal, 1953, 8 vols.
- Maria de Franeia, *Los lais*, traducción de Luis Alberto Cuenca, Madrid: Siruela, 1987.
- Marroni, Giovanna (ed.), "Le poesie di Pedr'Amigo de Sevilha" *Annali: sezione romanza*, vol. X, nº 2, lug. 1968, pp. 189-339.
- Martinez Pereiro, Carlos Paulo (ed.), *As cantigas de Fernan Paez de Tamalancos*, Santiago de Compostela: Laioveneto, 1992.
- Méndez Ferrín, Xosé Luis (ed.), *O cancioneiro de Pero Meogo*, Vigo: Galaxia, 1966.
- Minervini, Vincenzo (ed.), "Le poesie di Ayras Carpancho" *Annali: sezione romanza*, Napoli, vol. XVI, nº 1, 1974, pp. 21-113.
- Moliner, Guilhem, *Leys d'amors: manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*. Éd. par Joseph Anglade, Toulouse: Edouard Privat, 1919/1920, 4 t.
- Monaci, Ernesto (ed.), *Il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, Halle: Max Niemeyer, 1875.
- MS. Ripoll 129 treatises, en J. H. Marshall (ed.), *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, London: Oxford University, 1972, pp. 99-105.
- Nobiling, Oskar (ed.), *As cantigas de D. Joan de Guilhade*, Erlangen: K.B. Hof, 1907.
- Nunes, José Joaquim (ed.), *Cantigas d'amor dos trovadores galego-portugueses*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932.  
\_\_\_\_\_, (ed.), *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973, 3 vols.
- Oliveira, Antonio Corrêa de / Machado, Luis Saavedra (orgs.), *Textos portugueses medievais*, Coimbra: Coimbra Ed., 1967.

- Ordenações afonsinas*. Ed. fac-simil. da ed. da Real Imprensa da Universidade de Coimbra, de 1792, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998 (vols. I e II); 1999 (vols. III e IV); 1984 (vol. V).
- Panunzio, Saverio (ed.), *Pero da Ponte: poesías*, traducción de Ramón Mariño Paz, Vigo: Galaxia, 1992.
- Pellegrini, Silvio, *Don Denis: Saggio de letteratura portoghese con appendice di traduzioni*, Belluno: La Cartolibraria, 1927.
- Peña, Xosé Ramón, *Literatura galega medieval*, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1990, vol. II (Antoloxía de textos comentados [lírica e prosa]).
- Piccolo, Francesco, *Antologia della lirica d'amore gallego-portoghese*, Napoli: Edizione Scientifiche Italiane, 1951.
- Radulet, Carmen M. (ed.), *Estevam Fernandez d'Elvas: il canzoniere*, Bari: Adriatica, 1979.
- Reali, Erilde (ed.), "Il canzoniere de Pedro Fanes Solaz", in *Annali: sezione romanza*, vol. VI, t. 2, 1962, pp. 191-195.
- (ed.), "Le 'cantigas' de Juyão Bolseyro", *Annali: sezione romanza*, vol. VI, t. 2, 1964, pp. 237-335.
- Riquer, Martín de (ed.), *Los trovadores: historia literaria y textos*, Barcelona: Ariel, 1992, 3 vols.
- Rodrigues, Maria Teresa Campos (ed.), *Livro das leis e posturas*, Lisboa: Universidade de Lisboa, 1971.
- Rodríguez, José Luis (ed.), *El cancionero de Joan Airas de Santiago*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1980.
- Rojas, Fernando de, *La Celestina*, edición de Dorothy S. Severin, Madrid: Cátedra, 1998.
- Romano, Egidio, *Regimiento de los principes*, Sevilla: Mcinardo Ungut/Estanislao Polono, 1494.
- Rui de Pina, *Crónica de D. Dinis*, Porto: Civilização, [s.d.].
- Ruiz, Jácome, *A versão portuguesa das Flores de las leyes*, edición de Manuel Paulo Merça, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1918.
- Spina, Segismundo (ed.), *As cantigas de Pero Mafaldo*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.
- , *A lírica trovadoresca*, São Paulo: Edusp, 1991.
- Stegagno Picchio, Luciana (ed.), *Martin Moya: le poesie*, Roma: Ateneo, 1968.
- Tavani, Giuseppe (ed.), *A poesia de Airas Nunez*, Vigo: Galaxia, 1992.
- (ed.), *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa: Colibri, 1999.
- , *Ensaios portugueses: filologia e lingüística*, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1988.
- Tavares, José Pereira, *Antologia de textos medievais*, Lisboa: Sá da Costa, 1961.
- Terragnino da Pisa, *Doctrina d'acort*, en J. H. Marshall (ed.), *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, London: Oxford University, 1972, pp. 27-53.
- Toriello, Fernanda (ed.), *Fernand'Esquyo: le poesie*, Bari: Adriatica, 1976.

- Torres, Alexandre Pinheiro, *Antologia da poesia trovadoresca galego-portuguesa (séc. XII-XIV)*, Porto: Lello & Irmão, 1987.
- Vallín, Gema (ed.), *Las cantigas de Pay Soarez de Taveirós*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1996.
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de (ed.), *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990, 2 vols.
- Vidal, Raimon, *Razos de trobar*, en J. H. Marshall (ed.), *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, London: Oxford University, 1972, pp. 1-25.
- Vizioli, Paulo, *A literatura inglesa medieval*, São Paulo: Nova Alexandria, 1992.
- Woensel, Maurice von (ed.), *Carmina Burana*, São Paulo: Ars Poetica, 1994.
- Zilli, Carmelo (ed.), *Johan Baveca: poesie*, Bari: Adriatica, 1977.

## 7.2. FONTES SECUNDARIAS (Estudos específicos e xerais)

### 7.2.1. Historia literaria, teoria literaria, filoloxia:

- Alonso, Domingos Prieto, "A métrica acentual na cantiga de amigo", en *Estudos portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa: Difel, 1991, pp. 111-142.
- Álvarez Blázquez, Xosé María, "A mujer na lírica medieval galego-portuguesa", *Bracara Augusta*, vol. XIV-XV, nº 1-2 (49-50), 1963, pp. 86-102.
- Álvarez Pellitero, Ana María, "La configuración del doble sentido en la lírica tradicional", en Vicente Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, pp. 145-155.
- Amado, Teresa / Lorenzo Gradiñ, Pilar, "Os estudos de poesía lírica galego-portuguesa (1978-1998)", *Boletín Galego de Literatura*, nº 23, 2000, pp. 7-38.
- Amado, Teresa, "O som do sentido. Sobre poesia trovadoresca", en Ana Hatherly / Silvana Rodrigues Lopes (org.), *Os sentidos e o sentido: literatura e cultura portuguesas em debate. Homenageando Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa: Cosmos, 1997, pp. 127-131.
- Amaral, Helena, "A imagem do feminino nos *Lais de Marie de France*: os espaços naturais e a cidade", en Helder Godinho (org.), *A imagem do mundo na Idade Média*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, pp. 123-127.
- Anglade, Joseph, "Études sur les *Leys d'amors*", en Guilhem Molinier, *Leys d'amors: manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*, Toulouse: Edouard Privat, 1919/1920, 4 t.
- Antunes-Rambaud, Maria de Fátima, "Mère et fille dans les chansons d'amis galiciennes-portugaises", en *Les relations de parenté dans le monde médiéval*, Aix-en-Provence: Centre Universitaire d'Etudes et de Recherches Médiévales d'Aix, 1989, pp. 131-141. [Senefiance, n. 26].

- Asensio, Eugenio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid: Gredos, 1970.
- Ashley, Kathleen, "Voice and audience: the emotional world of the cantigas de amigo", en John F. Plummer (ed.), *Vox feminae: studies in Medieval woman's songs*, Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 1981, pp. 35-45.
- Azevedo Filho, Leodegário A. de, "A estrutura paralelística nas cantigas de Pero Meogo", *Boletim de Filologia*, t. XXVIII, f. 1-4, 1983, pp 21-32.
- \_\_\_\_\_, "A narrativa de símbolos na lírica de Pero Meogo", *Agália*, nº 21, 1990, pp. 3-13.
- \_\_\_\_\_, "A narrativa de símbolos na lírica de Pero Meogo", en *Literatura portuguesa: história e emergência do novo*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987, pp. 21-36.
- \_\_\_\_\_, "Os símbolos poéticos nas cantigas de Pero Meogo", en *II Xornadas UFF de Cultura Galega*, Niterói: Universidade Federal Fluminense, [1995], pp. 67-69.
- \_\_\_\_\_, "Para uma leitura simbólica das cantigas de Pero Meogo", en Yara Frateschi Vieira (coord.), *Atas do I Encontro Internacional de Estudos Medievais da Associação Brasileira de Estudos Medievais*, São Paulo: Humanitas, 1995, pp. 67-79.
- Azevedo, Narciso de, *A arte literária na Idade Média*, Porto: Figueirinhas, 1947.
- Barat, Mercedes, "La mujer y la moral en las cantigas", *Historia 16*, a. III, nº 29, sept. 1978, pp. 117-121.
- Bec, Pierre, *La lyrique française au Moyen Âge (XIIe. - XIIIe. siècles): contribuition à une typologie des genres poétiques médiévaux. Études et textes*, Paris: A. et J. Picard, 1977, 2 vols.
- \_\_\_\_\_, "La tenson médiévale et ses avatars: genre ou forme fixe?", + *Atalaya*, nº 8, 1997, pp. 135-150.
- \_\_\_\_\_, "Trobairitz et chansons de femme: contribution à la connaissance du lyrisme féminin du Moyen Âge", + *Cahiers de Civilization Médiévale*, vol. XXII, nº 3, juil.-sept. 1979, pp. 235-262.
- Bekkenkamp, Jonneke, "O *Cantar dos cantares*: unha canción de muller nunha tradición masculina", en Ria Lemaire (ed.), *Eu canto a quien comigo camiña*, Santiago de Compostela: Laiovento, 1998, pp. 71-93.
- Bell, Aubrey F. G., "A origem das "cantigas encadeadas""", en *Da poesia medieval portuguesa*, Lisboa: José Ribeiro, 1985, pp. 25-43.
- \_\_\_\_\_, "Algumas observações sobre as "cantigas de amigo""", en *Da poesia medieval portuguesa*, Lisboa: José Ribeiro, 1985, pp. 7-24.
- \_\_\_\_\_, "Some remarks on the *cantigas de amigo*", *Revue Hispanique*, t. LXXVII, 1929, pp. 270-283.
- Beltran, Vicenç, "Tipos y temas trovadorescos, XV. Johan Soarez Coelho y el ama de don Denis", *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. LXXV, nº 1, 1998, pp. 13-43.

- Beltran Pepiô, Vicenç, "A alba de Nuno Fernandez Torneol", *Revista Galega do Ensino*, nº 17, 1997, pp. 89-109.
- \_\_\_\_\_, "O vento lh'as levava: Don Denis y la tradición lírica peninsular", *Bulletin Hispanique*, t. LXXXVI, nº 1-2, 1984, pp. 5-25.
- Beltrán, Vicente, *Canción de mujer, cantiga de amigo*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987.
- \_\_\_\_\_, "De zéjeles y dansas: orígenes y formación de la estrofa con vuelta", *Revista de Filología Española*, nº 64, 1984, pp. 239-266.
- \_\_\_\_\_, "Rondel y refram intercalar en la lírica gallego-portuguesa", *Studi Mediolatini e Volgari*, vol. 30, 1984, pp. 69-89.
- Benítez Claros, Rafael, "El diálogo en la poesía medieval", *Cuadernos de Literatura*, t. V, nº 13, 14 e 15, 1949, pp. 171-188.
- Berardinelli, Cleonice, *Estudos de literatura portuguesa*, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria, "Johan Airas de Santiago", en Giulia Lanciani / Giuseppe Tavani (org. e coord.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, pp. 341-343.
- \_\_\_\_\_, "Motivi e registri minoritari nella lirica d'amore galego-portoghese: la cantiga "de change"", en Mercedes Brea (coord.), *O cantar dos trovadores*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, pp. 109-120.
- \_\_\_\_\_, "Un trattato di *Ars dictandi* dedicato ad Alfonso X", *Studi Mediolatini e Volgari*, vol. XV-XVI, 1968, pp. 9-88.
- Bertoni, Giulio, "Alfonso X di Castiglia e il provenzalismo della prima lirica portoghese", *Archivum romanicum*, vol. VII, 1923, pp. 171-174.
- Billy, Dominique, "La *canso redonda* ou les déconvenues d'un genre", *Medioevo Romano*, a. XI, nº 3, 1986, pp. 369-378.
- Blakeslee, Merritt R., "La chanson de femme, les *Heroides* et la cansó occitane à voix de femme: considérations sur l'originalité des trobairitz", en Huguette Legros (ed.), *Farai chansoneta novele: essais sur la liberté créatrice au Moyen Âge*, Caen: Université de Caen, 1989, pp. 67-75.
- Bloch, R. Howard / Nichols, Stephen G. (ed.), *Medievalism and the Modernist temper*, Baltimore: The Johns Hopkins University, 1995.
- Boléo, M. Paiva, "Recensão crítica sobre *O cancionero de Joan Zorro*, de Celso Cunha", *Revista Portuguesa de Filologia*, vol. VI, 1953/1955, pp. 512-518.
- Bolongaro, Eugenio, "From literariness to genre: establishing the foundations for a theory of literary genres", *Genre*, vol. XXV, nº 2-3, 1992, pp. 277-313.
- Bowra, C. "Paralelo entre cantares gregos e portugueses", en Aubrey F. G. Bell et al., *Da poesia medieval portuguesa*, Lisboa: José Ribeiro, 1985, pp. 45-71.
- Brea Hernández, Ângelo José. ""Se eu podesse desamar", de Pero da Ponte: um exemplo de "mala cansó" na lírica galego-portuguesa?", en Mercedes Brea (coord.), *O cantar dos trovadores*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, pp. 351-372.
- Brea, Mercedes / Lorenzo Gradiñ, Pilar, *A cantiga de amigo*, Vigo: Xerais, 1998.

- Brea, Mercedes, "Anotaciones sobre la función de los *mizcradores* en las canciones de amor gallego-portuguesas", *Cultura Neolatina*, Modena, a. LII, f. 1-2, 1992, pp. 167-180.
- \_\_\_\_\_, "Cantar et cantiga idem est", en Xosé Luís Couceiro et al. (ed.), *Homenaxe ó Profesor Camilo Flores*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1999, t. II, *Literaturas específicas*, pp. 93-108.
- \_\_\_\_\_, "El *escondit* como variante de las cantigas de amor y de amigo", en Aires Augusto Nascimento / Cristina Almeida Ribeiro (eds.), *Literatura medieval*, Lisboa: Cosmos, 1993, vol. IV, pp. 175-187.
- \_\_\_\_\_, "Las cantigas de romería de los juglares gallegos", en Santiago Fortuño Llorens / Tomàs Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1999, vol. I, pp. 381-396.
- \_\_\_\_\_, "Mariñas e romarias na ria de Vigo", *Revista Galega de Ensino*, nº 19, 1998, pp. 13-36.
- \_\_\_\_\_, "Mariñas ou barcarolas?", en *Actas do Congreso O Mar das cantigas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997, pp. 301-316.
- Brugnolo, Furio, "Due "canzoncine di donna" altoitaliane dell'inizio del Trecento", en *Mélanges de Langue et de Littérature Occitanes en Hommage à Pierre Bec*, Poitiers: Université de Poitiers, 1991, pp. 85-94.
- Buescu, Ana Isabel, *Imagens do princípio: discurso normativo e representação (1525-49)*, Lisboa: Cosmos, 1996.
- Burns, E. Jane et al., "Feminism and the discipline of Old French Studies: *Une belle disjointure*", en R. Howard Bloch / Stephen G. Nichols (eds.), *Medievalism and the Modernist temper*, Baltimore: The Johns Hopkins University, 1995, pp. 225-266.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1992.
- Cairns, Francis, *Generic composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh: Edinburgh University, 1972.
- Campos, Maria da Conceição, "O papel da mãe na lírica galego-portuguesa", en *Actas do Terceiro Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Coimbra: Associação Internacional de Lusitanistas, 1992, pp. 47-75.
- Cardoso, Wilton, *Da cantiga de seguir no cancioneiro peninsular da Idade Média*, Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1977.
- Carvalho, Júlio, "Pero Meogo: "fontana fria", poesia quente", *Ocidente*, vol. LXXXIV, nº 417, 1973, pp. 17-22.
- Carvalho, Rómulo de, *O texto poético como documento social*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- Cátedra García, Pedro M., "La mujer en el sermón medieval (a través de textos españoles)" en Yves-René Fonquerne / Alfonso Esteban (eds.), *La condición de la mujer en la Edad Media: Actas del Coloquio*, Madrid: Casa de Velázquez, 1986, pp. 39-50.

- Cintra, L. F. Lindley, "Introdução", en *Cancioneiro português da Biblioteca Vaticana*, Lisboa: Centro de Estudos Filológicos/Instituto de Alta Cultura, 1973.
- Cobley, Evelyn, "Mikhail Bakhtin's place in genre theory", *Genre*, vol. XXI, nº 3, fall 1988, pp. 321-338.
- Cohen, Rip / Corriente, Federico, "Lelia doura revisited", *La Corónica*, vol. 31, nº 1, 2002, pp. 19-40.
- Cohen, Rip, "Dança jurídica: A poética da sanhuda nas cantigas d'amigo. 22 cantigas d'amigo de Johan Garcia de Guilhade: vingança de uma sanhuda virtuosa", *Colóquio: Letras*, nº 142, out.-dez. 1996, pp. 5-50.
- \_\_\_\_\_, *Thirty-two cantigas d'amigo of Dom Dinis: typology of a Portuguese renunciation*, dissertation (Doctorate in Comparative Literature), University of California, 1984.
- Colomer Dominguez, Vicenç, "Albas provenzales. Origen e influencia en la literatura posterior", en Juan Paredes (ed.), *Medievo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada: Universidad de Granada, 1995, vol. II, pp. 33-45.
- Corral Díaz, Esther / Lorenzo Gradiñ, Pilar, "A lírica galego-portuguesa. A marxinación", en María Xosé Rodríguez Galdo (coord.), *Textos para a historia das mulleres en Galicia*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1999, pp. 129-175; pp. 214-226.
- Corral Díaz, Esther, *As mulleres nas cantigas medievais*, A Coruña: Ediciós do Castro, 1999.
- \_\_\_\_\_, "O vocabulário bético na cantiga de amor", en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1997, t. I, pp. 533-542.
- Correia, Ângela, "Cantiga de romaria", en Giulia Lanciani / Giuseppe Tavani (org. e coord.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, pp. 140-141.
- \_\_\_\_\_, "Do refrão de Meendinho à escrita dos refrões nos cancioneiros", en *Actas do Congreso O Mar das Cantigas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997, pp. 267-290.
- \_\_\_\_\_, "Garcia Soarez (Irmão de Martin Soarez)", en Giulia Lanciani / Giuseppe Tavani (org. e coord.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, p. 291.
- \_\_\_\_\_, "Johan de Requeixo" en Giulia Lanciani / Giuseppe Tavani (org. e coord.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, pp. 346-347.
- \_\_\_\_\_, "O outro nome da ama: uma polémica suscitada pelo trovador Joam Soares Coelho", *Colóquio: Letras*, nº 142, out.-dez. 1996, pp. 51-64.
- \_\_\_\_\_, "Sobre a especificidade da cantiga de romaria", *Revista da Biblioteca Nacional*, s. 2, vol. 8, nº 2, jul.-dez. 1993, pp. 7-22.

- Cossío Vélez, Rolando, "Hacia un repertorio temático de la cantiga de amigo", en Juan Paredes (ed.), *Medievo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada: Universidad de Granada, 1995, vol. II, pp. 91-95.
- Couceiro, Xosé Luís, "Cita na illa", en *Actas do Congreso o Mar das Cantigas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997, pp. 251-266.
- \_\_\_\_\_, "Notas a unha cantiga dionisiaca", en Mercedes Brea / Francisco Fernández Rei (coord.), *Homenaxe ó Profesor Constantino García*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1991, t. II, pp. 285-292.
- \_\_\_\_\_, "Nuno Pérez Sandeu", en Giulia Lanciani / Giuseppe Tavani (org. e coord.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, pp. 482-483.
- \_\_\_\_\_, "Pero de Veer", en Giulia Lanciani / Giuseppe Tavani (org. e coord.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, pp. 540-541.
- Croce, Benedetto, *Breviário de estética. Aesthetica in nuce*, São Paulo: Ática, 1997.
- Cunha, Celso, "As fiendas das cantigas de Paay Gómez Charinho", *Cultura*, a. I, nº 2, jan.-abril 1949, pp. 135-144.
- \_\_\_\_\_, *Estudos de poética trovadoresca: versificação e edótica*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1961.
- \_\_\_\_\_, *Língua e verso*, Lisboa: Sá da Costa, 1984.
- \_\_\_\_\_, "Lirismo. Época medieval", en Jacinto do Prado Coelho (dir.), *Dicionário das literaturas portuguesa, brasileira e galega*, Porto: Figuerinhas, 1960, pp. 408-420.
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura europeia e Idade Média latina*, Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979, pp. 3-209.
- d'Heur, Jean-Marie, *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XIIe-XIVe siècles)*, thèse de doctorat, Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1975.
- De Lollis, Cesare, "Dalle cantigas de amor a quelle de amigo", en *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid: Hernanado, 1925, vol. I, pp. 617-626.
- Derrida, Jacques, "The law of genre", *Critical Inquiry*, vol. 7, nº 1, 1980, pp. 55-81.
- Deyermond, Alan, "De las categorías de las letras: problemas de género, autor y título en la literatura medieval española", en María Isabel Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV, 1994, pp. 15-39.
- \_\_\_\_\_, "Pero Meogo's stags and fountains: symbol and anecdote in the traditional lyric", *Romance Philology*, vol. XXXIII, nº 2, 1979, pp. 265-283.
- Diogo, Américo António Lindeza, *Sátira galego-portuguesa: textos, contextos, metatextos*, tese de doutoramento, Universidade do Minho, 1992, 2 vols.
- \_\_\_\_\_, "Temas iniciais: sobre as cantigas de amigo", *Nós*, nº 19-28, 1990-1991, pp. 69-74.

- Dionísio, João, ““Levad”, amigo, que dormides as manhanas frias”, de Nuno Fernandes Torneol”, *Revista da Biblioteca Nacional*, vol. IX, 1994, pp. 7-22.
- \_\_\_\_\_, “*Ai amore, amore de Pero Cantone*, de Fernan Soarez de Quinhones”, en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada: Universidad de Granada, 1995, vol. II, pp. 173-180.
- Dronke, Peter, *La individualidad poética en la Edad Media*, Madrid: Alhambra, 1981.
- \_\_\_\_\_, *La lirica en la Edad Media*, Barcelona: Seix Barral, 1978.
- Entwistle, William J., “A originalidade dos trovadores portugueses”, *Biblos*, vol. XXI, t. I, 1945, pp. 159-173.
- \_\_\_\_\_, “Dos “cossantes” às “cantigas de amor””, en Aubrey F. G. Bell et al., *Da poesia medieval portuguesa*, Lisboa: José Ribeiro, 1985, pp. 73-99.
- Esteves, Maria Helena Frascione de Almeida, “Nota sobre a interpretação de um verso de Juão Bolseiro”, *Annali: sezione romanza*, vol. X, nº 1, 1968, pp. 168-174.
- Faral, Edmond, *Les arts poétiques du XIIe et XIIIe siècles: recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris: Ancienne Honoré Champion/Édouard Champion, 1924.
- \_\_\_\_\_, “Les chansons de toile ou chansons d’histoire”, *Romania*, vol. LXIX, 1946-1947, pp. 433-462.
- Fernandes, Raul Cesar Gouveia, *Com vossa graça, mia senhor: o escárnio de amor na lírica galego-portuguesa*, dissertação (mestrado em Literatura Portuguesa), Universidade de São Paulo, 1998.
- Fernández Campo, Francisco, “Johan Soarez Coelho”, en Giulia Lanciani / Giuseppe Tavani (org. e coord.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, pp. 359-361.
- Ferrari, Anna, “Parola-rima”, en Mercedes Brea (coord.), *O cantar dos trovadores*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, pp. 121-136.
- Ferreira, Maria do Rosário, *Águas doces, águas salgadas: da funcionalidade dos motivos aquáticos na cantiga de amigo*, dissertação (mestrado), Universidade de Lisboa, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Águas doces, águas salgadas: da funcionalidade dos motivos aquáticos na cantiga de amigo*, Porto: Granito, 1999.
- \_\_\_\_\_, “*Nomina sunt res?* Do poder reificador das designações genéricas no *corpus* da lírica galego-portuguesa”, en Cristina Almeida Ribeiro / Margarida Madureira (coord.), *O género do texto medieval*, Lisboa: Cosmos, 1997, pp. 43-54.
- \_\_\_\_\_, “Recensão crítica sobre *Do cancioneiro de amigo*, de Stephen Reckert e Helder Macedo”, *Colóquio: Letras*, nº 142, out.-dez. 1996, pp. 254-255.
- Fidalgo, Elvira, “A coita do amigo (para unha nova perspectiva da amiga)”, en *Actas do Congreso O Mar das cantigas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997, pp. 189-212.

- \_\_\_\_\_, "Acerca del *mot-equivoc* y del *mot-tornat* en la cantiga de amor", *Cultura Neolatina*, a. LVII, f. 3-4, 1997, pp. 253-276.
- Filgueira Valverde, José, *Estudios sobre lírica medieval: traballos dispersos (1925-1987)*, Vigo: Galaxia, 1992.
- \_\_\_\_\_, "Lírica medieval gallega y portuguesa", en Guillermo Díaz-Plaja (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona: Barna, 1949, vol. I, pp. 543-606.
- Filgueira Valverde, Xosé, "A servidume de amor e a expresión feudal nos cancioneiros", en *Estudos portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa: Difel, 1991, pp. 185-207.
- \_\_\_\_\_, "Las formas líricas de la Escuela Galaicoportuguesa", en Guillermo Diaz-Plaja (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas: desde los orígenes hasta 1400*, Barcelona: Barna, 1949, pp. 570-586.
- Finke, Laurie A. / Shichtman, Martins B. (ed.), *Medieval texts and contemporary readers*, Ithaca: Cornell University, 1987.
- Forcadela, Manuel, "O papel da muller na literatura das cantigas de amigo", en *Actas de A Lingua as Cantigas: Congreso da Lingua Medieval Galego-Portuguesa na Rede*, disponible en: <http://www.vieiros.com/galego.org/linguadascantigas/relatorios>
- Fowler, Alastair, "Género y canon literario", en Miguel A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco/Libros, 1988, pp. 95-127.
- Fuente Cornejo, Toribio, *La canción de alba en la lírica románica medieval: contribución a un estudio tipológico*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1999.
- Gabriel, Regina Maria, *As cantigas de amigo e seus simbolos verbais*, dissertação (mestrado em Língua Portuguesa), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1997.
- Gamboa, Márcia, *Os caminhos da arte de trovar galego-portuguesa: cânone, subversão e invenção*, tese (doutorado em Filologia e Língua Portuguesa), Universidade de São Paulo, 1999.
- Gangutia Elscegui, Elvira, "Poesía griega "de amigo" y poesía arabigo-española", *Emerita*, t. XL, f. 2, 1972, pp. 329-396.
- Garcia Berrio, Antonio / Hernández Fernández, Teresa, *Poética: tradição e modernidade*, São Paulo: Littera Mundi, 1999.
- Garcia Barrio, Antonio / Huerta Calvo, Javier, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid: Cátedra, 1995.
- Garcia-Sabell Tormo, Teresa, "As cantigas de amigo francesas", en *Actas do Congreso O Mar das cantigas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997, pp. 59-66.
- Garrido Gallardo, Miguel A., "Una vasta paráfrasis de Aristóteles", en Miguel A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco/Libros, 1988, pp. 9-27.
- Gaspar, Silvia, "La pastorela gallego-portuguesa. Apuntes para el estudio de una estética propia", en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso*

- Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1997, t. I, pp. 691-700.
- Gaunt, Simon, *Gender and genre in medieval French literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Genette, Gérard, "Géneros, "tipos", modos", en Miguel A. Garrido Gallardo(ed.), *Teoria de los géneros literarios*, Madrid: Arco/Libros, 1988, pp. 183-233.
- Głowiński, Michał, "Los géneros literarios", en Marc Angenot et al. (dir.), *Teoria literaria*, México: Siglo Veintiuno, 1993, pp. 93-109.
- Gómez Redondo, Fernando, "Géneros literarios en don Juan Manuel", *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, nº 17, 1992, pp. 87-125.
- Gómez Sánchez-Romate, María José, "Mujeres cotidianas en Berocco", *Medievalia*, nº 10, abril 1992, pp. 1-13.
- Gómez Yebra, Antonio A., "Proposta de literatura: para uma cantiga de Pero Meogo", *Nós*, nº 13-18, jan.-dez. 1989, pp. 62-66.
- Gonçalves, Elsa, "Atehudas ata a fienda", en Mercedes Brea (coord.), *O cantar dos trovadores*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, pp. 167-187.
- \_\_\_\_\_, "Denis, Dom", en Giulia Lanciani / Giuseppe Tavani (org. e coord.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, pp. 206-212.
- \_\_\_\_\_, "Filologia literária e terminologia musical: *Martin Codaz esta non acho pontada*", *Cultura Neolatina*, a. XLVII, f. 1-4, 1987, pp. 183-195.
- \_\_\_\_\_, "Johan Servando", en Giulia Lanciani / Giuseppe Tavani (org. e coord.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, pp. 357-358.
- \_\_\_\_\_, "Plaga autem linguac comminuet ossa (*Eccli. 28,21*). A propósito de D. Dinis, *Disse-m'oj'un cavaleiro*", en Gilda Santos et al., *Cleonice: clara em sua geração*, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995, pp. 165-170.
- \_\_\_\_\_, *Poesia de rei: três notas dionisinas*, Lisboa: Cosmos, 1991.
- \_\_\_\_\_, "Pressupostos históricos e geográficos à crítica textual no âmbito da lírica medieval galego-portuguesa : (1) «Quel da Ribera» (2) A romaria de San Servando", en *Actes du Colloque Critique Textuelle Portugaise*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, pp. 41-53.
- Gonfroy, Gérard, "Les genres lyriques occitans et les traités de poétique: de la classification médiévale à la typologie moderne", en Dieter Kremer (ed.), *Actes du XVIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Tübingen: Max Niemeyer, 1988, t. VI, pp. 121-135.
- González Rodríguez, Jorge, "Volviendo al alba de Nuno Fernandes Torneol", en Vicente Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, pp. 329-335.

- González, Isabel, "A voz feminina na cantiga de amigo siciliana", en *Actas do Congreso O Mar das cantigas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997, pp. 179-187.
- \_\_\_\_\_, "O exemplum na lirica amorosa medieval galega e italiana", en Elvira Fidalgo / Pilar Lorenzo Gradiñ (coord.), *Estudios galegos en homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 1994, pp. 217-224.
- Guerra da Cal, Ernesto, "As cantigas de Pero Meogo", *Grial*, nº 47, xan.-feb.-mar. 1975, pp. 378-383.
- Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica, 1985.
- Hart, Thomas R., "New perspectives on the Medieval Portuguese lyric", *Estudos portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa: Difel, 1991, pp. 69-78.
- \_\_\_\_\_, "The *cantigas de amor* of King Dinis: em maneira de proençal?", *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. LXXI, 1994, pp. 29-38.
- Hawking, Jane, "Madre Celestina", *Annali: sezione romanza*, vol. IX, nº 2, 1967, pp. 177-190.
- Hernadi, Paul, "Orden sin fronteras: últimas contribuciones a la teoría del género en los países de habla inglesa", en Miguel A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco/Libros, 1988, pp. 73-94.
- Hernández Esteban, María, "Pastorela, ballata, serrana", *Dicenda*, nº 3, 1984, pp. 73-96.
- Hogetoorn, Corry, "Contos e romances cortesáns", en Ria Lemaire (ed.), *Eu canto a quen comigo camiña*, Santiago de Compostela: Laioveneto, 1998, pp. 183-195.
- Holliday, Frank R., "The relationship between Alfonso X and Pero da Ponte", *Revista da Faculdade de Letras (Lisboa)*, vol. III, s. IV, 1960, pp. 152-164.
- \_\_\_\_\_, "Extraneous elements in the 'cantigas de amigo'", *Revista da Faculdade de Letras (Lisboa)*, s. II, nº 8, 1964, pp. 151-160.
- Inidini, Maria Luisa, "Bernal de Bonaval", en Giulia Lanciani / Giuseppe Tavani (org. e coord.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, pp. 80-81.
- \_\_\_\_\_, "Juião Bolseiro", en Giulia Lanciani / Giuseppe Tavani (org. e coord.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, pp. 367-368.
- Jackson, W. T., *The challenge of the medieval text: studies in genre and interpretation*, New York: Columbia University Press, 1985.
- Jameson, Fredric, *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*, São Paulo: Ática, 1992.
- Jauss, Hans-Robert, *A literatura como provocação*, Lisboa: Vega, 1993.
- \_\_\_\_\_, "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique*, vol. 1, 1970, pp. 79-101.

- Jeanroy, Alfred, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, Paris: Ancienne Honoré Champion, 1925.
- \_\_\_\_\_, Recensión crítica sobre *La poesia siciliana sotto gli Svevi*, in *Romania*, 24, 1895, pp. 465-472.
- Jónsson, Einar Már, *Le miroir: naissance d'un genre littéraire*, Paris: Belles Lettres, 1995.
- Juárez Blanquer, Aurora, *Collectánea de estudios filológicos: lingüística, léxico, lírica y retórica*, Granada: Universidad de Granada, 1994.
- Kente, Thomas L., "Interpretation and genre perception", *Semiotica*, vol. 56, nº 1-2, 1985, pp. 133-146.
- Lanciani, Giulia / Tavani, Giuseppe, *As cantigas de escarnio*, Vigo: Xerais, 1995.
- Lanciani, Giulia, "A cantiga de amigo, canción de retagarda", en *Actas do Congreso O Mar das cantigas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997, pp. 175-178.
- \_\_\_\_\_, "Cantiga de amigo", en *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, pp. 135-136.
- \_\_\_\_\_, "Per una tipologia della tenzone galego-portoghese", *Rassegna Iberistica*, nº 53, giu. 1995, pp. 3-16.
- Lang, H. R., "Old Portuguese sea lyrics", *Revue Hispanique*, t. LXXVII, 1929, pp. 187-200.
- Lapa, Manuel Rodrigues, *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade Média*, Lisboa: Edição do Autor, 1929.
- \_\_\_\_\_, *Lições de literatura portuguesa: época medieval*, Coimbra: Coimbra Ed., 1981.
- \_\_\_\_\_, *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965.
- \_\_\_\_\_, Recensión sobre *Le cantigas di Juyão Bolseyro*, de Erilde Reali, *Annali: sezione romanza*, vol. IX, nº 2, 1967, pp. 313-321.
- Lázaro Carreter, Fernando, *Estudios de poética (La obra en sí)*, Madrid: Taurus, 1986.
- Lemaire, Ria (ed.), *Eu canto a quen comigo camiña*, Santiago de Compostela: Laiovento, 1998.
- \_\_\_\_\_, "A canção de malmaridada", en Nadia Gotlib (ed.), *A mulher na literatura*, Belo Horizonte: ANPOLL, 1990, vol. II, pp. 13-26.
- \_\_\_\_\_, "Explaining away the female subject: the case of medieval lyric", *Poetics Today*, vol. 7-4, 1986, pp. 729-743.
- \_\_\_\_\_, *Passions et positions: contribuition à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes*, Amsterdam: Rodopi, 1987.
- \_\_\_\_\_, "Relectura de una cantiga de amigo", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XXXII, [1983], pp. 289-298.
- Lesser, Arlene T., *La pastorela medieval hispánica: pastorelas y serranas galaico-portuguesas*, Vigo: Galaxia, 1970.

- Lopes, Graça Videira, *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Lisboa: Estampa, 1994.
- López Castro, Armando, "El cancionero de Pero Meogo: poética y tradición", *Revista de Poética Medieval*, nº 3, 1999, pp. 85-106.
- Lorcin, Marie-Thérèse, "Le couple privilégié 'mère-enfant' dans les *Miracles de Notre-Dame de Chartres*", *Médiévaux*, nº 19, 1990, pp. 71-75.
- Lorenzo [Gradín], Pilar, "Johan Zorro", en Giulia Lanciani / Giuseppe Tavani (org. e coord.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, pp. 363-364.
- Lorenzo Gradín, Pilar, "A pastorela peninsular: cronoxía e tradición manuscrita", en Mercedes Brea / Francisco Fernández Rei (coord.), *Homenaxe ó Profesor Constantino García*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1991, t. II, pp. 351-359.
- \_\_\_\_\_, "A transmisión das cantigas de romaría dos xograres galegos", en *Actas do Congreso O Mar das cantigas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997, pp. 155-168.
- \_\_\_\_\_, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990.
- \_\_\_\_\_, "La malcasada de Don Denis: la adaptación como renovación", *Revista de Literatura Medieval*, vol. III, 1991, pp. 117-128.
- \_\_\_\_\_, "La pastorela gallego-portuguesa: entre tradición y adaptación", *Romanica Vulgaria Quaderni*, nº 13-14, 1989-1994, pp. 117-146.
- \_\_\_\_\_, "Repetitio trobadorica", en Elvira Fidalgo / Pilar Lorenzo Gradín (coord.), *Estudios galegos en homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 1994, pp. 79-105.
- \_\_\_\_\_, "Voces de mujer y mujeres con voz en las tradiciones hispánicas medievales", en Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Barcelona: Anthropos, 1997, vol. 4, pp. 13-82.
- Lorenzo, Ramón, "Johan Baveca", en Giulia Lanciani / Giuseppe Tavani (org. e coord.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, pp. 343-344.
- \_\_\_\_\_, "Nuno Fernandez Torneol", en Giulia Lanciani / Giuseppe Tavani (org. e coord.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, pp. 481-482.
- \_\_\_\_\_, "Pero Meogo", en Giulia Lanciani / Giuseppe Tavani (org. e coord.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, pp. 549-550.
- Macedo, Helder / Reckert, Stephen, *Do cancioneiro de amigo*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1996.
- Macedo, Helder, "Three faces of Eve: images of the feminine in Medieval Galician-Portuguese poetry", en Alan Deyermond (ed.), *One man's canon: five essays*

- on Medieval poetry for Stephen Reckert, London: Queen Mary/Westfield College, 1998, pp. 68-81.
- Malachi, Zvi, "Observations on the hargas in Hebrew poetry", en Federico Corriente / Ángel Sáenz-Badillo (eds.), *Poesía estrófica: Actas del I Congreso Internacional sobre Poesía Estrófica Árabe y Hebreo y sus Paralelos Romances*, Madrid: Universidad Complutense/Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe, 1991, pp. 251-258.
- Maleval, Maria do Amparo Tavares, "Das cantigas de mulher galego-portuguesas", *Cadernos de Letras da Universidade Federal Fluminense*, nº 5, 1992, pp. 4-12.
- \_\_\_\_\_, *Peregrinação e poesia*, Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 1999.
- Mancero Sorolla, Pilar, "Los géneros de la lirica galaico-portuguesa medieval en el Arte de trovar del Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa", *Anuario de Filología*, 1, 1975, pp. 411-420.
- Marimón Llorca, Carmen, "La teoría literaria y los estudios literarios medievales: presente y futuro de una relación necesaria", *Revista de Poética Medieval*, vol. 2, 1998, pp. 155-173.
- \_\_\_\_\_, "Retórica y poética en la Edad Media: apuntes para una teoría composicional del discurso literario", en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada: Universidad de Granada, 1995, vol. III, pp. 171-181.
- Marshall, J. H. (ed.), *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, London: Oxford University Press, 1972.
- Martins, Mário, *Estudos de cultura medieval*, Lisboa: Verbo, 1969, pp. 165-236.
- McClain, Michael, "Dos bardos aos trovadores", *Grial*, nº 55, xan.-feb.-mar. 1977, pp. 1-23.
- Meerkerk, Geertje, "Débora ou a canción da auga", en Ria Lemaire (ed.), *Eu canto a quen comigo caminha*, Santiago de Compostela: Laioveneto, 1998, pp. 94-117.
- Mejía Ruiz, Carmen, "La oralidad en la lirica gallegoportuguesa", en José Manuel Lucía Megías / Paloma Gracia Alonso / Carmen Martín Daza (eds.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1992, pp. 457-463.
- Menéndez Pidal, Ramón, "Cantos románicos andalusíes: continuadores de una lirica latina vulgar", *Boletín de la Real Academia Española*, a. XL, t. XXXI, c. CXXXIII, mayo-ago. 1951, pp. 187-270.
- \_\_\_\_\_, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- Meneses, Paulo, *Trovadorismo galaico-português: vozes e afectos*, tese de doutoramento: Universidade dos Açores, 1996.
- Minervini, Vicenzo, "Estevan Fernandiz d'Elvas", en Giulia Lanciani / Giuseppe Tavani (org. e coord.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, p. 248.

- Miranda, José Carlos Ribeiro, "Calheiros, Sandin e Bonaval: uma rapsódia de amigo", en *V Colóquio Galaico-Minhoto. Braga – Famalicão, 21 a 25 de setembro de 1994*, Braga: Instituto Cultural Galaico-Minhoto, 1994, pp. 3-22.
- \_\_\_\_\_, "Le surgissement de la culture troubadouresque dans l'occident de la Péninsule Ibérique (II): Les genres, les thèmes et les formes", en Anton Touber (ed.), *Le rayonnement des troubadours*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1998, pp. 97-105.
- \_\_\_\_\_, "O discurso poético de Bernal de Bonaval", *Revista da Faculdade de Letras (Porto)*, s. II, vol. II, 1985, pp. 105-131.
- Moisés, Massaud, *As estéticas literárias em Portugal: séculos XIV a XVIII*, Lisboa: Caminho, 1997.
- Mongelli, Lênia Márcia de Medeiros / Maleval, Maria do Amparo Tavares / Vieira, Yara Frateschi, *Vozes do Trouvadorismo galego-português*, Cotia: Íbis, 1995.
- Mongelli, Lênia Márcia de Medeiros, "Elas por ele, El-Rei D. Dinis", en Maria do Amparo Tavares Maleval (org.), *Estudos galegos*, Niterói: Universidade Federal Fluminense/Núcleo de Estudos Galegos, 1996, pp. 37-42.
- \_\_\_\_\_, "Uma obra-prima de Pero da Ponte", *Estudos Portugueses e Africanos*, vol. 21, jan.-jun. 1993, pp. 67-72.
- Mongelli, Lênia Márcia / Vieira, Yara Frateschi, *A estética medieval*, Cotia: Íbis, 2003.
- Monteagudo, Henrique, "Cantores de santuario, cantares de romaría", en *Actas do Congreso O Mar das cantigas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997, pp. 99-127.
- Morais, Ana Paiva, "Alguns aspectos da retórica do exemplo: lógica do modelo e hipóteses da ficção do *exemplum* medieval", en Cristina Almeida Ribeiro / Margarida Madureira (coord.), *O género do texto medieval*, Lisboa: Cosmos, 1997, pp. 227-237.
- \_\_\_\_\_, *Para uma ética do género literário: os fabliaux*, tese (doutorado em Literatura Francesa Medieval), Universidade Nova de Lisboa, 1998.
- Mussons, Anna Maria, "Los trovadores en los últimos años del siglo XIII. Ayras Nunez y la romería de Sancho IV", en Carlos Alvar / José Manuel Lucia Megías (ed.), *La literatura en la época de Sancho IV*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1996, pp. 227-233.
- Nascimento, Jarbas Vargas, "Lirismo e religiosidade como jogo discursivo no processo de desenvolvimento do feminino nas *Cantigas de Santa Maria*", en Yara Frateschi Vieira (coord.), *Atas do I Encontro Internacional de Estudos Medievais da Associação Brasileira de Estudos Medievais*, São Paulo: Humanitas, 1995, pp. 197-202.
- Newman, Penny, "'Mia madre velida': a figura da nai nas cantigas de amigo e nas 'jarchas'", *Grial*, Vigo, nº 55, xan.-feb.-mar. 1977, pp. 64-70.
- Nodar Manso, Francisco, *La narratividad de la poesía lírica galaicoportuguesa: estudio analítico*, Kassel: Reichenberger, 1985, 2 vols.

- Noia Campos, María Camiño, "Marcas de autoría feminina nas cantigas de amigo", en *Actas do Congreso O Mar das cantigas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997, pp. 85-98.
- Nunes, Irene Freire, "Cantigas d'amigo et chansons de toile", *Médiévaless*, nº 3, 1983, pp. 55-67.
- \_\_\_\_\_, "Voz e representação da mulher na poesia occitânica e galego-portuguesa", en *Actas do Colóquio A Mulher na Sociedade Portuguesa: Visão Histórica e Perspectivas Actuais*, Coimbra: Instituto de História Económica e Social, 1986, vol. 2, pp. 11-19.
- Nunes, José Joaquim, "A propósito da naturalidade dos trovadores galego-portugueses", *Revista Lusitana*, vol. XXV, 1925, pp. 165-171.
- \_\_\_\_\_, "Um ramo de flores colhido na antiga lírica galego-portuguesa", en *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. Alfred Jeanroy*, Paris: E. Droz, 1928, pp. 337-347.
- Oliveira, Ana Rodrigues, *As representações da mulher na cronicística medieval portuguesa (sécs. XII a XIV)*, Cascais: Patrimónia, 2000.
- Oliveira, António Resende de, "Pai Gomez Charinho", en Giulia Lanciani / Giuseppe Tavani (org. e coord.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, pp. 502-503.
- \_\_\_\_\_, "Roi Martinz d'Ulveira", en Giulia Lanciani / Giuseppe Tavani (org. e coord.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, p. 586.
- Osório, Jorge Alves, "Cantiga d'escarnho galego-portuguesa: sociologia ou poética?", *Linguas e Literaturas: Revista da Faculdade de Letras do Porto*, s. II, vol. III, 1986, pp. 153-197.
- Paredes Núñez, Juan, "Las cantigas profanas de Alfonso X el Sabio: temática y clasificación", en Fernando Carmona (ed.), *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X*, Murcia: Universidad de Murcia, 1985, pp. 449-466.
- Paredes, Juan / Gracia, Paloma (ed.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Granada: Universidad de Granada, 1998.
- Paredes, Juan, "De términos y géneros: «cuento» en la literatura medieval (primeras documentaciones)", en José Manuel Lucia Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1997, t. II, pp. 1129-1137.
- Parrilla García, Carmen, "Amores lícitos y amores ilícitos en Rodriguez del Padrón", en Mercedes Brea (coord.), *O cantar dos trobadore*s, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, pp. 235-247.
- Pécora, Alcir, *Máquinas de gêneros novamente descoberta e aplicada a Castiglione, Della Casa, Nóbrega, Camões, Vieira, La Rochefoucauld, Gonzaga, Silva Alvarenga e Bocage*, São Paulo: Edusp, 2001.
- Pellegrini, Silvio, "Pero da Ponte e il provenzalismo di Alfonso X", *Annali: sezione romanza*, vol. III, t. I, 1961, pp. 127-137.

- Pena, Xosé Ramón, *Literatura galega medieval*, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1990, 2 vols.
- Pinto-Correia, J. David, "A dimensão espacial ou a 'paisagem' nas cantigas de amigo", *Boletim de Filologia*, t. XXX, 1985, pp. 17-32.
- Placer, Gumersindo (Fr.), "Airas Nunes: poeta compostelano del siglo XIII", *Boletín de la Real Academia Gallega*, a. XXXVIII, t. XXIII, nº 274-276, sept. 1943, pp. 411-431.
- Raible, Wolfgang, "¿Qué son los géneros? Una respuesta desde al punto de vista semiótico y de la lingüística textual", en Miguel A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco/Libros, 1988, pp. 303-339.
- Rebelo, Dulce, "A situação da mulher nas cantigas de amor", *Vértice*, vol. XXVI, 1966, pp. 36-50.
- Reckert, Stephen, "Espacio, tiempo y memoria en la lírica galaico-portuguesa", en José Manuel Lucia Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1997, t. I, pp. 57-70.
- Ribeiro, Cristina Almeida / Madureira, Margarida (coord.), *O género do texto medieval*, Lisboa: Cosmos, 1997.
- Rimoli, Maria Teresa, "A malcasada nos "lais" de Maria de França: uma manifestação sobre a condição feminina no século XII", en Maria do Amparo Tavares Maleval (org.), *Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais da Associação Brasileira de Estudos Medievais*, Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001, pp. 531-538.
- Ripoll, Alexandre, "Jarcha, cantiga de amigo e a orixe da seguidilla na mélica tradicional peninsular: unha análise comparativa de métrica acentual", en Mercedes Brea (coord.), *O cantar dos trovadores*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, pp. 461-473.
- Rivera, Alison Buckett, "Motherhood in The wife of Bath", *Selim*, nº 6, 1996, pp. 103-116.
- Rodrigues, Angela Cecília de Souza, *Uma teoria literária nas entrelinhas da sátira galego-portuguesa*, dissertação (mestrado em Filologia e Língua Portuguesa), Universidade de São Paulo, 1979.
- Rodríguez, José Luís, "A mulher nos cancioneiros: notas para um anti-retrato descortês", in Marco, Aurora (coord.), *Actas do Simpósio Internacional Muller e Cultura*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1993, pp. 43-67.  
, "Os nomes dos trovadores: algumhas anotaçons para umha fixaçon possível", en Vicente Beltrán (ed.), *Actas do I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, pp. 522-538.
- Rollin, Bernard E., "Naturaleza, convención y teoría del género", en Miguel A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco/Libros, 1988, pp. 129-153.

- Rosenthal, Erwin Theodor, *Apogeu da lírica medieval alemã*, tese (Doutorado em Língua e Literatura Alemã): Universidade de São Paulo, 1953.
- Ryan, Marie-Laure, "Hacia una teoría de la competencia genérica", en Miguel A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco/Libros, 1988, pp. 253-301.
- Sáez Durán, Juan / Viñez Sánchez, Antonia, "Expresiones fijas en las cantigas gallego-portuguesas", en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada: Universidad de Granada, 1995, vol. IV, pp. 261-272.
- Salinari, C. / Ricci, C., *Storia della letteratura italiana: con antologia degli scrittori e dei critici*, Roma: Gius. Laterza & Figli, 1993.
- Salvador Miguel, Nicasio, ""Mester de clerecía", marbete caracterizador de un género literario", en Miguel A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco/Libros, 1988, pp. 343-371.
- Sánchez Romeralo, Antonio, *El villancico: estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Madrid: Gredos, 1969, pp. 9-127; pp. 175-379.
- Santos, Ana Paula Vieira, *O desejo e a ascensão: a encruzilhada do Graal (análise da presença feminina n'A demanda do santo Graal)*, dissertação (mestrado em Literatura Portuguesa), Universidade de São Paulo, 2001.
- Saraiva, António José / Lopes, Óscar, "A poesia dos cancioneiros", en *História da literatura portuguesa*, Porto: Porto Ed., 10ª ed., 1978, pp. 45-77.
- Saraiva, António José, *A épica medieval portuguesa*, Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.
- \_\_\_\_\_, "Nota sobre os cancioneiros: a poesia dos cancioneiros não é lírica, mas dramática", en *Poesia e drama: estudos sobre Bernardim Ribeiro, Gil Vicente e as cantigas de amigo*, Lisboa: Público / Gradiva, 1996, pp. 179-189 (o mesmo artigo foi publicado em Godinho, Helder (coord.), *Em torno da Idade Média*, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1989, pp. 197-204).
- Schaeffer, Jean-Marie, "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica", en Miguel A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco/Libros, 1988, pp. 155-179.
- Scudieri Ruggieri, Jole, "Riflessioni su "kharge" e "cantigas d'amigo""", *Cultura Neolatina*, vol. XXII, f. 1-2, 1962, pp. 5-39.
- Senabre, Ricardo, "Las cantigas de Pero Meogo: problemas textuales y hermenéuticos", *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. III, 1980, pp. 229-241.
- Silva, Manuel Álvaro Ferreira da, *A tenção galego-portuguesa: estudo de um género e edição de textos*, dissertação (mestrado em Literatura Portuguesa), Universidade de Lisboa, 1993.
- Sodré, Paulo Roberto, "A especiología das cantigas de amigo de José Joaquim Nunes", en Maria do Amparo Tavares Maleval (org.), *Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais da Associação Brasileira de Estudos Medievais*, Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001, pp. 616-620.

- \_\_\_\_\_, “A terminologia poética e cultural nas *tenções* galego-portuguesas (I)”, *Revista Contexto*, ano V, nº 4, 1996, pp. 93-110.
- \_\_\_\_\_, “A terminologia poética e cultural nas *tenções* galego-portuguesas (II)” *Revista Contexto*, ano VI, nº 5, 1998, pp. 149-76.
- \_\_\_\_\_, “Anotações sobre o *exemplum* nas *Cantigas de Santa Maria*”, en Ester Abreu Vieira Oliveira / Maria Mirtis Caser (org.), *Universo hispânico: Lengua. Literatura. Cultura*, Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo/Associação de Professores de Espanhol do Espírito Santo, 2001, pp. 432-437.
- \_\_\_\_\_, “Os gêneros líricos no cancioneiro das cantigas de amigo”, *Agália*, nº 77-78, 2004, pp. 135-164.
- \_\_\_\_\_, “Um descordo em desacordo: sobre “Per quant’eu vejo”, de Martin Moya”, en Maria do Amparo Tavares Maleval (org.), *Estudos galegos*, Niterói: Universidade Federal Fluminense/Núcleo de Estudos Galegos, 1996, pp. 57-66.
- \_\_\_\_\_, “Um rosto sem vez na fortuna crítica das cantigas de amigo”, en Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva / Leila Rodrigues da Silva (org.), *Atas da IV Semana de Estudos Medieval*s, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001, pp. 310-317.
- \_\_\_\_\_, *Um trovador na berlinda: as cantigas de amigo de Nuno Fernandez Torneol*, Cotia: Íbis, 1998.
- Spina, Segismundo, *Da Idade Média e outras idades*, São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964.
- \_\_\_\_\_, *Manual de versificação romântica medieval*, Rio de Janeiro: Gernasa, 1971.
- \_\_\_\_\_, *Na madrugada das formas poéticas*, São Paulo: Ática, 1982.
- \_\_\_\_\_, *Tópica no lirismo galaico-português*, tese (Livre Docência): Universidade de São Paulo, 1956.
- Stegagno Picchio, Luciana, *A lição do texto: filologia e literatura*, Lisboa: Edições 70, 1979.
- \_\_\_\_\_, “Cantigas de amigo: os arquétipos e a tradição”, en *Actas do Congreso O Mar das cantigas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997, pp. 317-327.
- Stempel, Wolf-Dieter, “Aspectos genéricos de la recepción”, en Miguel A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoria de los géneros literarios*, Madrid: Arco/Libros, 1988, pp. 235-251.
- Tavani, Giuseppe, *A poesia lírica galego-portuguesa*, Lisboa: Comunicação, 1990.
- \_\_\_\_\_, “A poética do cancioneiro da Biblioteca Nacional e as artes de trovar catalãs e provençais do século XIII e do inicio do XIV”, en *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa: Colibri, 1999, pp. 7-31.
- \_\_\_\_\_, “Airas Nunez”, en Giulia Lanciani / Giuseppe Tavani (org. e coord.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, pp. 27-28.

- \_\_\_\_\_, “As artes poéticas hispânicas do século XIII e do século XIV, na perspectiva das teorizações provençais”, en Aires Augusto Nascimento / Cristina Almeida Ribeiro (eds.), *Literatura medieval*, Lisboa: Cosmos, 1993, vol. II, pp. 25-34.
- \_\_\_\_\_, *Ensaios portugueses: filologia e linguística*, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1988.
- \_\_\_\_\_, “Johan Nunez Camanez”, in Lanciani, Giulia / Tavani, Giuseppe (org. e coord.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, pp. 353-354.
- \_\_\_\_\_, “Lopo, jogral”, en Giulia Lanciani / Giuseppe Tavani (org. e coord.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, p. 425.
- \_\_\_\_\_, “Motivi della canzone d'alba in una cantiga di Torneol”, *Annali: sezione romanza*, vol. III, t. 1, 1961, pp. 199-205.
- \_\_\_\_\_, *Trovadores e jograis. Introdução à poesia medieval galego-portuguesa*, Lisboa: Caminho, 2002.
- Ting, Wang, *As campainhas e o alaíde: estudo comparativo do Shijing e da lírica de amigo*, dissertação (mestrado em Educação), Universidade do Minho, 1994.
- Todorov, Tzvetan, “El origen de los géneros”, en Miguel A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco/Libros, 1988, pp. 31-48.
- Tomachevski, B., “Thématique”, en Tzvetan Todorov (ed., sel. et trad.), *Théorie de la littérature*, Paris: Seuil, 1965, pp. 263-307.
- Tyssens, Madeleine, “Cantigas de amigo et chansons de femme”, en Mercedes Brea (ed.), *O cantar dos trovadores*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, pp. 329-47.
- Vallin, Gema, “Elogio y reproche en la cantiga da Guarvaya”, in *Cultura Neolatina*, a. LVI, f. 1-2, 1996, pp. 157-175.
- \_\_\_\_\_, “Escarnho d'amor”, *Medioevo Romanzo*, vol. XXI, f. 1, 1997, pp. 132-146.
- \_\_\_\_\_, “Variaciones sobre el alba: a propósito de algunas cantigas gallego-portuguesas”, en *Actas do Congreso O Mar das cantigas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997, pp. 329-344.
- van Voorst van Beesd, Philomena, “Canción de berce: canción de mujeres”, en Ria Lemaire (ed.), *Eu canto a quien comigo caminha*, Santiago de Compostela: Laioveneto, 1998, pp. 121-144.
- Vasconcellos, Maria Elizabeth Graça de, “Uma Idade Média em quatro cantares”, en Jorge Fernandes da Silveira (coord.), *Antologia da poesia portuguesa: linhas mestras. Idade Média*, Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/Universidade Federal do Rio de Janeiro, [s.d.], t. 1.
- Vieira, Yara Frateschi, ““Assi Moir’eu”: um modelo para Pai Soarez de Taveirós”, en Maria do Amparo Tavares Maleval (org.), *Estudos galegos*, Niterói:

- Universidade Federal Fluminense/Núcleo de Estudos Galegos, 1996, pp. 27-36.
- \_\_\_\_\_, "Carolina Michaëlis e a lírica galego-portuguesa", *Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas*, s. II, vol. XVIII, 2001, pp. 73-78.
- \_\_\_\_\_, "Joam Soarez Coelho e a moda popularizante nas cantigas de amigo", en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1997, vol. I, pp. 629-638.
- \_\_\_\_\_, "O escândalo das amas e tecedeiras nos cancioneiros galego-portugueses", *Colóquio: Letras*, nº 76, nov. 1983, pp. 18-27.
- Viëtor, Karl, "L'histoire des genres littéraires", *Poétique*, vol. 32, nov. 1977, pp. 490-506.
- Vilhena, Maria da Conceição, "A mulher na poesia francesa do séc. XII", *Arquipélago*, vol. 3, 1981, pp. 315-59.
- Vinaver, Eugène, "À la recherche d'une poétique médiévale", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, a. 2, nº 1, jan.-mars 1959, pp. 1-16.
- Víñez, Antonia / Sáez, Juan, "Un rimario de las cantigas de amigo", en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1997, t. II, pp. 1589-1598.
- Weiss, Julian, "Lyric sequence in the *cantigas d'amigo*", *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool, vol. LXV, nº 1, Jan. 1988, pp. 21-37.
- Wirth, Petra Sofie, *The mother archetype in the cantigas d'amigo*, dissertation (doctorade in Philosophy), University of North Carolina, 1983.
- Zumthor, Paul, *A letra e a voz: a "literatura" medieval*, São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Essai de poétique médiévale*, Paris: Seuil, 1972.

#### 7.2.2. *Historia, xurisprudencia:*

- Amaral, António Caetano do, *Memórias. Memória V: para a história da legislação e costumes de Portugal*, ed. de M. Lopes de Almeida e César Pegado, Belo Horizonte: Civilização, [s.d.].
- Andrade, Amélia Aguiar, "A mulher na legislação afonsina: o *Fuero real*", en *Actas do Colóquio A Mulher na Sociedade Portuguesa: Visão Histórica e Perspectivas Actuais*, Coimbra: Instituto de História Económica e Social, 1986, vol. 1, pp. 243-257.
- Armas Castro, Xosé, "Grupos sociais e réxime municipal nas cidades galegas da Baixa Idade Media", en *Actas das III e IV Semanas Galegas de Historia: A Guerra en Galicia. O rural e o urbano na Historia de Galicia*, [Santiago de Compostela]: Asociación Galega de Historiadores, 1996, pp. 291-307.

- Asenjo González, María, "La mujer y su medio social en el *Fuero de Soria*", en Cristina Segura Graíño (ed.), *Las mujeres medievales y su ámbito jurídico: Actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid: Seminario de Estudios de la Mujer, 1984, pp. 45-57.
- Beirante, Maria Ângela V. da Rocha, "As mancebias nas cidades medievais portuguesas", en *Actas do Colóquio A Mulher na Sociedade Portuguesa: Visão Histórica e Perspectivas Actuais*, Coimbra: Instituto de História Económica e Social, 1986, vol. 1, pp. 221-241.
- Bertini, Ferruccio (ed.), *La mujer medieval*, Madrid: Alianza, 1991.
- Borrero Fernández, Mercedes, "El trabajo de la mujer en el mundo rural sevillano durante la Baja Edad Media", en Cristina Segura Graíño (ed.), *Las mujeres medievales y su ámbito jurídico: Actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid: Seminario de Estudios de la Mujer, 1984, pp. 191-199.
- Cabañas, María Dolores, "La imagen de la mujer en la Baja Edad Media castellana a través de las ordenanzas municipales de Cuenca", en Cristina Segura Graíño (ed.), *Las mujeres en las ciudades medievales: Actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid: Seminario de Estudios de la Mujer, 1984, pp. 103-108.
- Calderón, Carlos / Salgado, Maria Célia, "La voz prologal como vehículo de estrategias políticas, en las obras jurídicas de Alfonso X", en Maria do Amparo Tavares Maleval (org.), *Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM*, Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001, pp. 300-307.
- Cardini, Franco, "Dhuoda, la madre", en Ferruccio Bertini (ed.), *La mujer medieval*, Madrid: Alianza, 1991, pp. 75-96.
- Coelho, Maria Helena da Cruz, *Festa e socialidade na Idade Média*, Coimbra: INATEL, 1994.
- Costa, Mário Júlio de Almeida, "Ordenações (Ordenações afonsinas)", en Joel Serrão (dir.), *Dicionário da história de Portugal*, Porto: Figueirinhas, 1981, 6 vols., vol. IV, p. 441-443.
- d'Haucourt, Geneviève, *A vida na Idade Média*, Lisboa: Livros do Brasil, [s.d.].
- Dillard, Heath, *La mujer en la Reconquista*, Madrid: Nerea, 1993.
- Dominguez, Guillermina, "O peso das mulleres na esfera doméstica: o traballo das mulleres no mundo campesiño", en María Xosé Rodriguez Galdo (coord.), *Textos para a historia das mulleres en Galicia*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1999, pp. 227-261.
- Duby, Georges, *Damas do século XII: a lembrança das ancestrais*, São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Guilherme Marechal ou o melhor cavaleiro do mundo*, Rio de Janeiro: Graal, 1987.
- \_\_\_\_\_, *Idade Média, idade dos homens*, São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

- \_\_\_\_\_, "La mujer madre y la mal casada: percepción del matrimonio en el norte de Francia "circa" 1100", *Medievalia*, vol. 4, 1983, pp. 7-26.
- Fernandes, Fátima Regina, *Comentários à legislação medieval portuguesa de Afonso III*, Curitiba: Juruá, 2000.
- Finke, Enrique, *La mujer en la Edad Media*, Madrid: Revista de Occidente, 1926.
- Franco Júnior, Hilário, *A Eva barbada: ensaios de mitologia medieval*, São Paulo: Edusp, 1996.
- Gámez Montalvo, María Francisca, *Régimen jurídico de la mujer en la familia castellana medieval*, Granada: Comares, 1998.
- García Velasco, Antonio, *La mujer en la literatura medieval española*, Málaga: Aljaima, 2000.
- Klapisch-Zuber, Christiane (dir.), *História das mulheres: a Idade Média*, Porto: Afrontamento, 1990.
- Labarge, Margaret Wade, *La mujer en la Edad Media*, Madrid: Nerea, 1996.
- Lacarra, María Eugenia, "Parámetros de la representación de la sexualidad femenina en la literatura medieval castellana", en Rina Walther (dir.), *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*, Amsterdam: Rodopi, 1993, pp. 23-42.
- Le Goff, Jacques, *O imaginário medieval*, Lisboa: Estampa, 1994.
- \_\_\_\_\_, *O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente medieval*, Lisboa: Edições 70, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Para um novo conceito de Idade Média: tempo, trabalho e cultura no Ocidente*, Lisboa: Estampa, 1993.
- López Beltrán, María Teresa, "La accesibilidad de la mujer al mundo laboral: el servicio doméstico en Málaga a finales de la Edad Media", en María Eugenia Lacarra et al., *Estudios históricos y literarios sobre la mujer medieval*, Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 1990, pp. 121-142.
- López Estrada, Francisco / López García-Berdoz, María Teresa, "Introducción", en Alfonso X, *Las siete partidas: antología*, Madrid: Castalia, 1992, pp. 7-54.
- López-Aydillo, Eugenio, "Los cancioneros gallego-portugueses como fuentes históricas", *Revue Hispanique*, vol. LVII, 1923, pp. 315-619.
- Macedo, José Rivair, "A face das filhas de Eva: os cuidados com a aparência num manual de beleza do século XIII", *História (Araraquara)*, vol. 17-18, 1998-1999, pp. 293-314.
- Marques, A. H. de Oliveira / Serrão, Joel (dir.), *Nova história de Portugal*, Lisboa: Presença, 1996, vol. III.
- Marques, A. H. de Oliveira, *A sociedade medieval portuguesa*, Lisboa: Sá da Costa, 1974.
- \_\_\_\_\_, *História de Portugal*, Lisboa: Palas, 1985. vol. I (Das origens ao Renascimento).
- Mattoso, José, "A mulher e a família", en *Actas do Colóquio A Mulher na Sociedade Portuguesa: Visão Histórica e Perspectivas Actuais*, Coimbra: Instituto de História Económica e Social, 1986, vol. 1, pp. 35-49.

- \_\_\_\_\_, *Fragmentos de uma composição medieval*, Lisboa: Estampa, 1993.
- \_\_\_\_\_, “Estudos sobre as mulheres em Portugal”, en Maria Reynolds de Souza / Isabel de Castro (eds.), *Estudos sobre as mulheres em Portugal*, Lisboa: Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres, 1993, pp. 55-57.
- Merêa, [Manuel] Paulo, “Da minha gaveta: à margem das ordenações”, *Boletim da Faculdade de Direito*, vol. XXXIV, 1958, pp. 146-172.
- \_\_\_\_\_, *Estudos de direito visigótico*, Coimbra: Universidade de Coimbra, 1948.
- Merêa, Manuel Paulo, *Novos estudos de história do direito*, Barcelos: Companhia Editora do Minho, 1937.
- \_\_\_\_\_, *Resumo das lições de história do direito português*, Coimbra: Coimbra Ed., 1925.
- Mongelli, Lênia Márcia de Medeiros (coord.), *Trivium e Quadrivium: as artes liberais na Idade Média*, Cotia: Ibis, 1999.
- Muñoz Fernández, Ángela (ed.), *Las mujeres en el cristianismo medieval: imágenes teóricas y cauces de actuación religiosa*, Madrid: Asociación Cultural Al-Mudayna, 1989.
- Nieto Soria, José Manuel, “La mujer en el Libro de los fueros de Castilla: aproximaciones a la condición sociojurídica de la mujer en Castilla en los siglos XI al XIII”, en Cristina Segura Grajío (ed.), *Las mujeres en las ciudades medievales: Actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid: Seminario de Estudios de la Mujer, 1984, pp. 75-86.
- Oliveira, António Resende de / Miranda, José Carlos Ribeiro, *Dois estudos trovadorescos*, Porto: [s. Ed.], 1993.
- Oliveira, António Resende de, “A cultura trovadoresca no Ocidente peninsular: trovadores e jograis galegos”, *Biblos*, vol. LXIII, 1987, pp. 1-22.
- \_\_\_\_\_, “A Galiza e a cultura trovadoresca peninsular”, *Revista de História das Ideias*, vol. 11, 1989, pp. 7-36.
- \_\_\_\_\_, *Depois do espectáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Colibri, 1994.
- \_\_\_\_\_, *O trovador galego-português e o seu mundo*, Lisboa: Notícias, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Trobadores e xograres: contexto histórico*, Vigo: Xerais, 1995.
- Pallares Méndez, María Carmen, “Las mujeres en la sociedad gallega bajomedieval”, en Reyna Pastor (ed.), *Relaciones de poder, de producción y parentesco en la Edad Media y Moderna: aproximación a su estudio*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, pp. 351-373.
- \_\_\_\_\_, “As leis”, “A Igrexa”, “O matrimonio e a maternidade” e “A toma de conciencia ante a agresión masculina na Galicia do século XV”, en María Xosé Rodríguez Galdo (coord.), *Textos para a historia das mulleres en Galicia*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1999, pp. 117-129; 177-206.

- Pastor, Reyna, "Acerca de familias y parentescos", en José Carlos Bermejo Barrera (coord.), *Parentesco, familia y matrimonio en la historia de Galicia*, Santiago de Compostela: Tórculo, 1989, pp. 9-24.
- Paterson, Linda M., *The world of the troubadours: Medieval Occitan society, c. 1100-c. 1300*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Pereira, Isaias da Rosa, "Algumas considerações sobre o papel da mulher na Idade Média", en *Actas do Colóquio A Mulher na Sociedade Portuguesa: Visão Histórica e Perspectivas Actuais*, Coimbra: Instituto de História Económica e Social, 1986, vol. 2, pp. 197-202.
- Pérez de Tudela y Velasco, María Isabel, "La mujer castellano-leonesa del Pleno Medievo. Perfiles literarios, estatuto jurídico y situación económica", en Cristina Segura Graiño (ed.), *Las mujeres medievales y su ámbito jurídico: Actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid: Seminario de Estudios de la Mujer, 1984, pp. 59-77.
- Pérez-Prendes y Muñoz de Arraco, José Manuel, "La mujer ante el derecho público medieval castellano-leonés. Génesis de un criterio", en Yves-René Fonquerne / Alfonso Esteban (ed.), *La condición de la mujer en la Edad Media: Actas del Coloquio*, Madrid: Casa de Velázquez, 1986, pp. 97-106.
- Power, Eileen, *Les femmes au Moyen Âge*, Paris: Albion Montaigne, 1979.
- Ríos Rodríguez, María Luz, "La familia campesina a través de los contratos agrarios forales en la Galicia del siglo XIII", en José Carlos Bermejo Barrera (coord.), *Parentesco, familia y matrimonio en la historia de Galicia*, Santiago de Compostela: Tórculo, 1989, pp. 39-55.
- Rodríguez Núñez, Clara C., "O traballo das mulleres nas ciudades. A participación das mulleres no poder e na cultura", en María Xosé Rodríguez Galdo (coord.), *Textos para a historia das mulleres en Galicia*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1999, pp. 261-271.
- Rucquoi, Adeline, "Historia de un tópico: la mujer en la Edad Media", *Historia 16*, nº 21, enc. 1978, pp. 104-113.  
\_\_\_\_\_, "La mujer medieval", *Cuadernos Historia 16*, vol. 9, nº 12, 1995.
- Ruiz de la Peña, Juan Ignacio, "La condición de la mujer a través de los ordenamientos jurídicos de las Asturias medieval (siglos XII al XIV)", en Cristina Segura Graiño (ed.), *Las mujeres en las ciudades medievales: Actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid: Seminario de Estudios de la Mujer, 1984, pp. 59-74.
- Ruiz Gómez, Francisco, "El parentesco y las relaciones sociales en las aldeas castellanas medievales", en Reyna Pastor (ed.), *Relaciones de poder, de producción y parentesco en la Edad Media y Moderna: aproximación a su estudio*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, pp. 263-277.
- Saraiva, António José, *História da cultura em Portugal*, Lisboa: Jornal do Fôro, 1950, vol. I.  
\_\_\_\_\_, *O crepúsculo da Idade Média em Portugal*, Lisboa: Gradiva, 1988.

- Schmitt, Jean-Claude, "A imaginação eficaz", *Signum: Revista da Associação Brasileira de Estudos Medievais*, nº 3, 2001, pp. 133-150.
- Segura Graiño, Cristina, "Situación jurídica y realidad social de casadas y viudas en el medievo hispano (Andalucía)", en Yves-René Fonquerne / Alfonso Esteban (eds.), *La condición de la mujer en la Edad Media: Actas del Coloquio*, Madrid: Casa de Velazquez, 1986, pp. 121-133.
- Segura, Cristina, "Aproximación a la reciente bibliografía sobre la historia de las mujeres hispanas en el Medievo", *Estudos medievais*, nº 7, 1986, pp. 223-227.
- Vaquinhos, Irene, "Estudos sobre as mulheres na área de História", en Maria Reynolds de Souza / Isabel de Castro (eds.), *Estudos sobre as mulheres em Portugal*, Lisboa: Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres, 1993, pp. 107-139.
- Vieira, Yara Frateschi, "En cas dona Mayor, molher de Dom Rodrigo Gomes de Trastamar", *Signum: Revista da Associação Brasileira de Estudos Medievais*, nº 1, 1999, pp. 77-101.
- , *En cas dona Mayor: os trovadores e a corte senhorial galega no século XIII*, Santiago de Compostela: Laioveneto, 1999.

### 7.3. FONTES TERCIARIAS (Obras de referencia)

- Aulete, Francisco Júlio de Caldas, *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*, Rio de Janeiro: Delta, [1964], 5 vols.
- Bueno, Francisco da Silveira, *Grande dicionário etimológico-prasódico da Língua Portuguesa*, São Paulo: Saraiva, 1964.
- Coelho, Jacinto do Prado (dir.), *Dicionário das literaturas portuguesa, brasileira e galega*, Porto: Figuerinhas, [s.d.].
- Cunha, Antônio Geraldo da, *Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- Houaiss, Antônio / Villar, Mauro de Salles, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- Isidoro de Sevilla (San), *Etimologias*. Edición bilingüe de José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993, 2 vols.
- Lanciani, Giulia / Tavani, Giuseppe (org. e coord.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993.
- Lapa, Manuel Rodrigues, "Vocabulário", en *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Lisboa: João Sá da Costa, 1995, pp. 287-392.
- Lausberg, Heinrich, *Elementos de retórica literária*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

- Le Goff, Jacques / Schmitt, Jean-Claude, *Dicionário temático do Ocidente medieval*, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Universidade do Sagrado Coração, 2002, 2 vols.
- Levy, Emil, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1923.
- Loyon, Henry R. (org.), *Dicionário da Idade Média*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- Magne, Augusto, *Glossário da Demanda do Santo Graal*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1967, 3 vols.
- McEvedy, Colin, *Atlas da história medieval*, São Paulo: Verbo, 1990.
- Mettman, Walter, "Glossário", en Afonso X, o Sábio, *Cantigas de Santa Maria*, Coimbra: Universidade de Coimbra, 1972, 4 vols., vol. IV.
- Nunes, José Joaquim, "Glossário", in *Cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses*, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973, pp. 575-704.
- Serrão, Joel (dir.), *Dicionário da história de Portugal*, Porto: Figueirinhas, 1981, 6 vols.
- Tavani, Giuseppe, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Atheneo, 1967.
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de, "Glossário", en *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990, 2 vols., vol. I, pp. 1-95.
- Viterbo, Joaquim de Santa Rosa de (Frei), *Elucidário das palavras, termos e frases que em Portugal antigamente se usavam e que regularmente se ignoram*, edición crítica de Mário Fiúza, Porto: Civilização, 1962, 2 t.

# **Índice**



<b>Prefacio</b>	7
<b>Introdución</b>	11
A madre e os nomes das cantigas	13
<b>1. A madre na fortuna crítica e na especioloxía das cantigas de amigo</b>	21
1.1. A via <i>textus</i> dunha personaxe	21
1.2. Unha voz, unha marca, unha ausencia	34
a) A cantiga de amigo e as marcas de tempo	39
b) A cantiga de amigo e as marcas de espazo	40
c) A cantiga de amigo e as marcas de acción	43
d) A cantiga de amigo e as marcas de personax	49
1.3. Unha via para a presenza	52
<b>2. As madres entre as mulheres medievais</b>	57
<b>3. Xenoloxía, especioloxía, terminoloxía</b>	81
<b>4. As cantigas protagonizadas pola madre</b>	105
4.1. A madre-gardadora de Pai Gomez Charinho	106
4.2. A madre-cómpline de Johan Zorro	121
4.3. A madre-celestina de Johan Airas de Santiago	130
4.4. A madre-amiga de Juião Bolseiro	139
<b>5. Conclusións</b>	155
5.1. Os nomes, os renomes, sobre nomes	157
5.2. O precepto revisitado	158
5.3. Nomes, novos nomes, cada nome	166
<b>6. Apéndice</b>	171
I. Produción, periodoloxía e naturalidade dos trobadouros	173
II. Antoloxía das <i>cantigas de madre</i> galego-portuguesas	181
<b>7. Referencias bibliográficas</b>	209
8.1. Fontes primarias (Manuscritos, facsímiles, edicións críticas, antoloxías)	211
8.2. Fontes secundarias (Estudos específicos e xerais)	215
8.3. Fontes terciarias (Obras de referencia)	239

ISBN 978-84-453-4658-7



9 788445 346587



**XUNTA DE GALICIA**

PRESIDENCIA

Secretaría xeral de Política Lingüística