

Carmen de Santiago Gómez

O protagonismo feminino na lírica galego-portuguesa. Entre historia e literatura

O papel das mulleres na lírica galego-portuguesa mereceu a atención de importantes estudos desde Carolina Michaëlis,¹ e non resulta estraño que así fose se se ten presente que a propia figura feminina non só é o eixo sobre o que xira o canto cortés, senón que tamén é o suxeito do enunciado nun produto literario tan singular como é a *cantiga de amigo*. Toda vez que a crítica especializada xa examinou as características máis relevantes que presenta a muller nos xéneros cultivados por trobadores e xograres,² o presente estudo pretende poñer o acento na análise dun grupo reducido de cantigas, en que a presenza do nome da dama – personaxe silenciosa, mais, como se verá, importante figurante da trama literaria – orixina unha reconfiguración estética dos paradigmas polos que se rexen os xéneros canónicos.

Como se sabe, as *cantigas de amor* e as de *amigo*³ achegan tanto desde o punto de vista físico como moral unha descrición breve e moi limitada da personaxe feminina. Esta característica obedece, en gran medida, ás condicións que impón a nivel ético e ideolóxico o principio do “segredo de amor”, herdado da convención do *celar* dos provenzais. Así, as mulleres cantadas e aquelas que “cantan” caracterízanse por ofrecer substantivos xenéricos que as converten en entes abstractos (*mulher, senhor, dona, donzela, pastor, amiga...*); ademais, para a súa descrición, os trobadores empregan un número restrinxido de estilemas convencionais (*fremosa, ben talhada, bon parecer ~ bon semelhar, corpo velido ~ corpo delgado, de bon prez e de falar melhor, mansa, mesurada...*)⁴ – que, con

1 A este propósito véxanse os datos que a ilustre estudosa ofrece no seu clásico *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, Max Niemeyer, 1904, vol. II, pp. 297–300, 319–321, 528–529, etc.

2 A bibliografía a este respecto é moi extensa, polo que remitimos ás conclusións e referencias presentes en E. Corral Díaz, *As mulleres nas cantigas medievais*, A Coruña, Seminario de Estudos Galegos, 1996.

3 As cantigas cítanse ao longo do traballo cos códigos numéricos que figuran en M. Brea (coord.), *Lírica profana galego-portuguesa*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996, 2 vols. (abreviado coa sigla *LPGP*).

4 Por este motivo non pasaron desapercibidos na crítica aqueles casos que se afastaron da norma, G. Tavani, *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia, 1991, pp. 112–114.

Nota: Esta achega está vinculada ao Proxecto *Paleografía, lingüística y filología. Laboratorio on-line de la lírica gallego-portuguesa* (FFI2015–68451–P).

Carmen de Santiago Gómez, CRPIH-USC

frecuencia, forman parte de hipérbolos intensificadoras – , que merman a súa diferenciación individual para incidir na imaxe ideal e absoluta da protagonista.⁵ Estas circunstancias impiden que sexa posible atopar un referente real tanto para a *senhor* cantada nos textos coma para aquela que se erixe en suxeito do enunciado, e é probable que, na maior parte dos casos, tal referente non existise, xa que a importancia da figura feminina radicaba, fundamentalmente, no “rol” literario que determinaba a propia creación artística.

No tocante ao xénero de *escarnio e maldizer*, o propio estatuto social das mulleres nobres – por oposición ás ‘marxinais’ soldadeiras – , así como o respecto polas normas que rexían a práctica do *vituperium ad personam*,⁶ explica que, habitualmente, a súa identidade se agoche mediante termos xenéricos como *abadessa, filla d’algo, varõa, dona...*⁷ Con moita probabilidade, o público medieval recoñecería nesas vagas referencias o albo da sátira, mais, na actualidade, só resulta posible acceder á identidade dalgunhas das damas presentes nas cantigas de amor e de escarnio cando os propios textos inclúen datos concretos que permiten ligar ficción e realidade. É o que sucede, por exemplo, cando algún dos termos mencionados con anterioridade van acompañados dun substantivo “marcado” (como, por exemplo, os termos de parentesco) ou dunha referencia toponímica, que facilita que o especialista conxugue os datos históricos e literarios para outorgarlle unha identidade concreta á personaxe da cantiga. A este propósito, cómpre lembrar por exemplo, a *abadessa* de Arouca de Afonso Lopez de Baian (identificada con dona Mor Martins de Riba de Vizela) ou a sobriña de Fernan Fernandez Cogominho (probablemente, Maria Pires de Vides).⁸

Así pois, en contadas ocasións, as cantigas – ou as rúbricas que, por veces, as acompañan nos apógrafos italianos – refiren directamente o nome de mulleres

⁵ Para este aspecto véxanse os datos achegados por Ibid., pp. 110–111, V. Beltrán, *A cantiga de amor*, Vigo, Edicións Xerais, 1995, pp. 25–36 e M. Brea – P. Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, Vigo, Xerais, 1998, pp. 61–64.

⁶ S. Marcenaro, *Lequivocatio nella lirica galego-portoghese medievale*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2010, pp. 50–52.

⁷ Para as denominacións das mulleres, tanto nas cantigas de amor como nas de escarnio, E. Corral, cit.

⁸ Trátase de *En Arouca ùa casa faria* (LPGP 6,3) e *[V]ëeronm’ ora preguntar* (LPGP 40,11). Para a identificación destas damas, P. Lorenzo Gradín, *Don Afonso Lopez de Baian. Cantigas*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2008, pp. 230 ss., e D. González Martínez, *O cancionero de Fernan Fernandez Cogominho*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2012, pp. 37–38. A estas alusións, pódense engadir, entre outras, as seguintes: a curmá (e tamén abadesa) de Fernan Paez de Tamalhancos, *Non sei dona que podesse*, LPGP 46,5, e *Quand’ eu passei per Dormãa*, LPGP 46,6. J. A. Souto Cabo, *Fernando Pais de Tamalhancos: trovador e cavaleiro*, in “Revista de Literatura Medieval”, XXIV, 2012, pp. 231–276.

nobres. Cando isto acontece, convén facer unha distinción entre aqueles textos onde se mencionan mulleres que son ‘axentes’ externos ao argumento da composición e aqueles outros onde a figura nomeada constitúe o núcleo da propia cantiga (ou de parte da mesma).

En canto ao primeiro grupo destaca, sen lugar a dúbidas, a tenzón dos irmáns Taveirós, *Vi eu donas encelado* (LPGP 135,3), que, segundo a rúbrica que acompaña o texto en *B*, se atopaban en “cas Dona Maior”, é dicir, no pazo de dona Maior Afonso de Meneses, esposa de don Rodrigo Gomez de Trastámara. Como é ben coñecido, o conde de Trava desenvolveu un papel fundamental na promoción e protección do movemento lírico galego-portugués na primeira metade do século XIII.⁹ A esta referencia, hai que engadir a alusión á “cas da Infante” no escarnio *Loavan un dia, en Lugo, Elvira* (LPGP 76,1), de Johan Romeu de Lugo, e a mención a “cas dona Constança” na cantiga de amor *Poys que sse nom sente a mha senhor* (LPGP 11,9) de Airas Carpancho.¹⁰ As alusións ás devanditas personaxes femininas son de enorme relevancia, xa que non só dan conta da existencia de cortes señoriais galegas que constituíron o *corazón* do canto trobadoresco, senón que esas mesmas alusións son clave para estreitar os lindes espaciais e temporais en que determinados trobadores exerceron a súa actividade literaria. Pero as mulleres que xorden nesas citas tan só funcionan como meros puntos de apoio do argumento das cantigas (o *argumentum a loco*), e a súa presenza nas mesmas ten un carácter “subalterno” que non permite que se apreghenda ningún dato concreto sobre as mesmas.

Nas páxinas que seguen, a nosa análise centrarase no segundo grupo de composicións citadas con anterioridade, é dicir, aquelas en que o referente feminino exerce unha función central no texto. Ao noso xuízo, este trazo revélase útil en dúas fronte: por unha banda, a nivel literario, xa que a mención do nome da protagonista – acompañado en ocasións do seu patronímico – é unha marca significativa que confire carácter individual aos textos creados, pois racha cun dos tópicos establecidos no “sistema” para renovar as estruturas poéticas dun xeito dinámico; por outra, a referencia a unha muller concreta desvela datos que contribúen á fixación das

⁹ Para estas referencias, Y. Frateschi Vieira, *En cas dona Maior. Os trovadores e a corte senhorial galega no século XIII*, Coruña, Edicións Laidovento, 1999 e J. A. Souto Cabo, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximación ás orixens socioculturais da lírica galego-portuguesa*, Niterói, UFF, 2012, pp. 199–205.

¹⁰ Tanto a “Infante” como “dona Constança” foron identificadas, respectivamente, por Souto Cabo con Sancha, filla de Alfonso IX e Teresa de Portugal, e con Constança Martins, esposa de Munio Fernandez Rodeiro. Vid. J. A. Souto Cabo – Y. Frateschi Vieira, *Para un novo enquadramento histórico-literario de Airas Fernandes, dito ‘Carpancho’*, in “Revista de Literatura Medieval”, XVI, 2003, pp. 221–277; J. A. Souto Cabo, “En cas da Infante. Figuras femininas no patrocinio da lírica galego-portuguesa (I)”, in *Cantares de amigos. Estudos en Homenaxe a Mercedes Brea*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2016, pp. 857–870.

coordenadas cronolóxicas da produción de certos trobadores, e, ao mesmo tempo, axuda a concretar fíos de relacións (sociais, familiares e literarias) entre eles.¹¹

Unha vez examinada a produción dos trobadores que se adaptan ás condicións expostas, obsérvase que, conforme ás coordenadas cronolóxicas establecidas para os mesmos polos especialistas, a primeira mención a unha muller concreta no xénero amoroso irrompe como unha nova vía na tradición a partir do segundo cuarto do século XIII. Así, o primeiro autor que parece servirse da “estética do nome” da *senhor* é o galego Pai Soarez de Taveirós, que, como se lembrará, estivo activo entre ca. 1225 e 1250. A súa célebre *cantiga da guarvaia* (*No mundo non me sei parella*, LPGP 115,7bis) despunta por nomear explicitamente a dama como a *filla de Don Paay / Moniz* (vv 11–12). As identidades propostas para esta dona foron moi discutidas, mais, estudos recentes concretaron que se trata de Maria Pais, filla de Paio Moniz de Rodeiro (nobre pontevedrés presente en documentos de principios de século XIII).¹²

A continuación, o uso do mesmo recurso literario localízase no cancionero do portugués Roi Queimado (ca. 1240–1280), que dedica dúas cantigas a Guiomar Afonso: *Preguntou Johan Garcia* (LPGP 148,19) e *Pois que eu ora morto for* (LPGP 148,17). Trátase de Guiomar Afonso Gata (ca. 1235–1284), filla de Afonso Pires Gato e Urraca Fernandez de Lumlaires I. As dúas composicións foron datadas arredor de 1250 grazas, precisamente, aos datos históricos que se coñecen sobre esta dama. Así, os editores da produción de Queimado determinaron que a cantiga foi, probablemente, composta en data anterior á voda de dona Guiomar con Pero Pais Curvo de Alvarenga (ca. 1254 e 1261).¹³

Pola súa parte, Vasco Rodriguez de Calvelo (ca. 1250–1275) dedica unha das súas cantigas a unha tal Maior Gil (*Se eu ousass' a Mayor Gil dizer*, LPGP 155,11), identificada, con probabilidade, con Maior Gil de Jolda, emparentada cos Bravães.¹⁴

11 Para encarar este percorrido textual, combinaremos o criterio cronolóxico co da ordenación dos autores nos manuscritos. O estudo non incluírá tódolos casos en que se alude a unha muller concreta, senón que só se terán en conta aquelas cantigas en que a dama mencionada pode ser identificada cun alto grao de probabilidade cunha figura histórica concreta.

12 A. R. de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Edições Colibri, 1994, p. 402; G. Vallín, “Filla de don Paay Moniz ¿De Rodeiro?”, in *Medioevo y Literatura*, Actas del V Congreso de la AHLM, Granada, Universidad de Granada, 1995, vol. IV, pp. 431–437; J. A. Souto Cabo – Y. Frateschi Vieira, cit., pp. 233–234; J. A. Souto Cabo, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas*, cit., pp. 92–93.

13 P. Lorenzo Gradín – S. Marcenaro, *Il canzoniere del trovatore Roi Queimado*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2011, p. 18.

14 Das dúas mulleres homónimas que se nomean nos *Livros de Linhagens*, esta resultou ser contemporánea do autor e natural dunha zona próxima á casa do mesmo. A. R. de Oliveira, *Depois do espectáculo*, cit., p. 440.

Así pois, a mención explícita da *senhor* nos textos constata unha tendencia renovadora no seo da tradición. É este un recurso que amosa que, dentro do movemento trobadoresco, houbo sempre intentos por revitalizar a *cantiga de amor*, que, cada vez que se aproxima a lente, se presenta como un xénero menos estancado e monocorde do que puidese parecer a primeira vista.¹⁵

O exame dos textos citados anteriormente leva a pensar que estes non só terían como obxectivo enaltecer a dama, senón que, a través do seu encomio, louvarían tamén a súa liñaxe, (ou, cando menos, a situarían no punto de mira da composición), o que espertaría no público a “conciencia xenealóxica”. Segundo este principio, o poema converteríase nun produto artístico de representación do solar da muller, nunha nova forma de marcar o principio filiativo pai > filla. Ademais, dende o punto de vista literario, a referencia explícita á *senhor* actúa como “marca funcional” que individualiza a obra de determinados poetas fronte aos textos doutros autores compostos na mesma rexión e época.

Dos datos ata aquí achegados, dedúcese que a mención á dama nas cantigas de amor foi introducida por un número moi restrinxido de poetas. Segundo as informacións que posuímos, Taveirós sería o primeiro autor que incluíría, cara ao segundo cuarto do século XIII, ese desvío da norma cortés para variar os contidos poéticos do canto amoroso. Os seguintes trobadores que empregan o mesmo mecanismo están activos cara a mediados do século XIII e pertencen a liñaxes nobres instaladas arredor do Miño. Se ben o poeta de Taveirós é natural da actual A Estrada, (e, polo tanto, dunha zona máis setentrional cá dos outros autores mencionados), sábese que a súa actividade se desenvolveu nas cortes de Sancho I, Rodrigo Gomez de Trastámara e, probablemente, na corte de Fernando III, na que mantivo contactos con outros autores, como é o caso do portugués Martin Soarez, con quen comparte a autoría dunha tenzón.¹⁶ Tendo en

15 V. Beltran, *A cantiga de amor*, Vigo, Xerais, 1995; M. Arbor Aldea, *Voz e voces na lírica profana galego-portuguesa: de Airas Moniz a don Afonso Sanchez*, in *La lirica romanza del Medioevo, storia, tradizioni, interpretazioni*, Atti del VI convegno triennale della SIFR, Padova, Unipress, 2009, pp. 531–558; P. Lorenzo Gradín, “*Adversus Deum*”: *trovadores en la frontera de la “cantiga de amor”*, in *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2015, pp. 861–878; P. Lorenzo Gradín, *El trovador y la tradición: Gil Perez Conde y la “cantiga de amor”*, in *Actes du XXVIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Strasbourg, Éditions de linguistique et de philologie, 2016, vol. II, pp. 1445–1454.

16 A tenzón é *Ay Paay Soarez, venho-vos rogar* (LPGP 97,2). Sobre a relación de ambos os trobadores e os ambientes en que desenvolveron a súa actividade poética, V. Bertolucci Pizzorusso, *Martin Soarez*, in G. Lanciani – G. Tavani (coord.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 441–444, e G. Vallín, *Las cantigas de Pay Soarez de Taveirós*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1996, pp. 16–39.

conta estas circunstancias, non sería estraño supoñer que a iniciativa estilística de nomear a *senhor* se orixinase en Galicia e fose adaptada por un selecto grupo de trobadores do norte de Portugal, que, probablemente, nalgún momento compartiron un mesmo ambiente literario. En calquera caso, segundo se desprende do legado da tradición manuscrita, o novo recurso estético tivo un alcance moi limitado e, finalmente, non prosperou.

Dentro dos textos do “rexistro aristocratizante”,¹⁷ afástase dos casos anteriores a heterodoxa cantiga de Johan de Guilhade (ca. 1240–1265), *Deus! como se foron perder e matar* (LPGP 70,14). Nas dúas primeiras cobras o texto critica o ingreso no mosteiro de Dordia Gil e Guiomar, identificadas con Dordia Gil de Soverosa e Guiomar Gil de Riba de Vizela, ambas documentadas no mosteiro de Arouca.¹⁸ As dúas mulleres pertencen a liñaxes especialmente afíns ao monarca Sancho II: a primeira é filla de Gil Vasques de Soverosa e, polo tanto, sobriña de Martin Gil de Soverosa (privado do rei); a segunda, filla de Gil Martins e neta do conde Mendo de Sousa.¹⁹ Tendo en conta o período convulso que supuxo o reinado de Sancho II, no que unha das familias máis prexudicadas pola política do rei foi a dos Sousa (da que Guilhade era, precisamente, vasalo), parece que a cantiga se burla da política “matrimonial” levada a cabo polos adversarios do seu señor: Soverosas e Riba de Vizela.

O carácter “híbrido” do texto e o propósito que parece perseguir facilita que se entronque a exposición co corpus escarnino, en que as poucas sátiras nas que se nomean damas nobres teñen como finalidade atacar ou burlarse da liñaxe da muller.

O primeiro dos *maldizeres* que merece unha atención particular é a famosa composición de Martin Soarez *Pois boas donas son desamparadas* (LPGP 97,32), en que o trobador se escandaliza do rapto²⁰ de Elvira Anes de Maia por parte de Roi Gomez de Briteiros, que, deste xeito, forzou o seu matrimonio

17 O termo é empregado por P. Bec, *La lyrique française au Moyen Age: XII–XIIIe siècles: contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris, Picard, 1977, vol. I, pp. 33–34.

18 M.H.C. Coelho – R.C. Martins, *O monaquismo feminino cisterciense e a nobreza medieval portuguesa (séculos XIII–XIV)*, in “Theologica”, XXVIII, 1993, p. 505.

19 A. R. de Oliveira, *Johan Garcia de Guilhade*, in G. Lanciani – G. Tavaní (coord.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 347–349.

20 Para os trobadores que compuxeron cantigas que critican o rapto levado a cabo por nobres segundóns, véxase A. R. de Oliveira, *A mulher e as origens da cultura trovadoresca no ocidente peninsular*, in Id., *O trovador galego-portugués e o seu mundo*, Lisboa, Editorial Notícias, 2001, pp. 23–34.

coa aristócrata.²¹ O rapto acaeceu ca. 1230, data na que se estima que o de Briteiros regresaría a Portugal, tras seguir ao infante Don Pedro Sanchez na corte leonesa de Alfonso IX. En realidade, o que motiva a irónica reacción de Soarez non é tanto o propio rapto senón a convivencia dos propios Sousa nel. De feito, o matrimonio resultou conveniente para ambas as familias: os Sousa achegábanse a un personaxe cun futuro prometedor para compensar a súa perda de influencia na corte de Sancho II; o Briteiros ascendía social e economicamente nun proceso que acadaría a súa culminación ao tomar partido polo Boloñés na guerra civil de 1245–1247. Pero esta unión, como remarca o trobador, rompía coas regras que guiaban a política matrimonial das grandes liñaxes. A isto cómpre engadir que a severa postura de Martin Soarez podería tamén agochar unha toma de posición política, toda vez que se mantivo fiel (pola súa vasalaxe con Martin Garcia de Parada), a Sancho II (*é dicir*, todo o contrario ca o Sousa, que, dende 1229, foi afastado da corte polas presións que exercía sobre o rei).²²

Sobre un rapto xira tamén o único texto atribuído en *B* a Gonçalo Garcia de Sousa (ca. 1229–1284), fillo de Garcia Mendiz d’ Eixo e, polo tanto, neto do famoso conde Don Mendo de Sousa. Na cantiga *Levarō-na Codorniz* (LPGP 61,1), o branco da sátira é o porteiro Fiiz, responsable do rapto de Maria Rodriguez ‘Codorniz’

21 O acontecemento é relatado na rúbrica explicativa que acompaña ao texto en *B* e que di: *Esta cantiga de cima fez Martin Soarez a Roi Gomez de Breiteiros, que era infançon e tornou ricome, porque roussou dona Elvira Anes, filha de don Joan Perez da Maia e de dona Guiomar Meendiz, filha d’el conde Meendo.* A edición da rúbrica é tomada de *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB)* [base de datos en liña]. Versión 3.1. Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para Investigación en Humanidades <<http://www.cirp.gal/meddb>> [Consultada o 25/04/2017]. Véxase tamén X. C. Lagares, *E por esto fez este cantar. Sobre as rubricas explicativas dos cancioneiros profanos galego-portugueses*, Santiago de Compostela, Edicións Laivento, 2000, p. 113.

22 Para o ascenso dos Briteiros e o contexto en que se produce, véxanse L. Ventura e A. R. de Oliveira: *Os Briteiros (Séculos XII–XIV)*. 1. *Trajectória social e política*, in “Revista Portuguesa de História”, XXX, 1995, pp. 71–102; *Os Briteiros (Séculos XII–XIV)*. 2. *Estratégias familiares e património*, in “Revista Portuguesa de História”, XXXV, 2, 1996, pp. 65–102; *Os Briteiros (Séculos XII–XIV)*. 3. *Imagens literarias*, in “Revista Portuguesa de História”, XXXV, 2001–2002, pp. 143–170; *Os Briteiros (Séculos XII–XIV)*. 4. *Produção trovadoresca*, in *Os Reinos Ibéricos na Idade Média. Livro en Homenagem ao Professor Doutor Humerto Carlos Baquero Moreno*, Porto, Livraria Civilização Editora, 2003, vol. II, pp. 763–777.

por parte de Johan Fernandez Bezerra na corte de Rodrigo Gomez de Trastámara, rapto que tivo lugar nunha data anterior a 1250.²³

Moi interesante revélase tamén para o aspecto tratado o escarnio *Ogan'*, en *Muimenta* (LPGP 78,15) de Johan Soarez Somesso (ca. 1223–1257). Por medio da voz de Martin Gil, o trobador ataca o pai de Urraca Abril por concertar o seu matrimonio cun home alcumado 'Chora'. Os personaxes do texto son Martin Gil de Soverosa, Urraca Abril de Lumières, o seu pai (Abril Perez de Lumières) e Johan Martinz de Riba de Vizela, 'Chora'. A cantiga achega información moi valiosa sobre Somesso e o seu círculo social e literario. En efecto, a sátira traza unha rede de relacións liñaxísticas que se poden verificar historicamente e, ao mesmo tempo, permite que se estableza un emprazamento xeográfico e cronolóxico para a súa composición. Segundo Souto Cabo,²⁴ a identidade de Somesso correspóndese coa do nobre Johan Soarez de Fornelos. Polo tanto, por parte de pai, o trobador é curmán de Martin Gil de Soverosa, o que explica que defenda nos seus versos a posición do seu familiar. Ademais, entre os territorios pertencentes á familia de Martin Gil atópase a freguesía de Muimenta, localizada na terra de S. Xoán de Pena Corneira (preto das propiedades dos Fornelos), nas terras de Nóvoa. Determínase, así, que ese sexa o espazo no que cobra sentido a sátira de Somesso. Por outra parte, se se ten en conta que Johan Martins aparece na corte a carón de Abril Perez de Lumières en 1239, e que o único fillo do matrimonio de Dona Urraca e o 'Chora' (Pero Anes Gago) é xa adulto en 1265, pódese apuntar como cronoloxía relativa do maldicir os primeiros anos da década dos 30. Estas coordenadas temporais cobran un sentido especial para explicar a composición da cantiga, toda vez que neses anos os Riba de Vizela acadan posicións de privilexio na corte, mentres que os Lumières comezan o seu declive na mesma. Parece, polo tanto, que don Abril utiliza sen escrúpulos a estratexia matrimonial para achegarse a un rival que consolida o seu poder.

O último dos textos ao que prestaremos atención neste estudo é *Poren Tareija Lópiz non quer Pero Marinho* (LPGP 10,1), atribuído a Afonso Soarez Sarraça (ca. 1225–1250). O 'finxido' desinterese da protagonista – identificada con Teresa Lopez d'Ulhoa – por casar con Pero Marinho (quen foi, efectivamente, o seu

23 A rúbrica explicativa que acompaña o texto identifica o Don Rodrigo mencionado no verso 2 da cantiga como Don Rodrigo Sanchez. O *Livro de Linhagens do Deão* refire este acontecemento, mais especifica que o rapto aconteceu na casa de Rodrigo Gomez (i. e., Rodrigo Gomez de Trastámara), o que cadraría, ademais, coas condicións familiares e políticas dos protagonistas da sátira. A este respecto véxanse A. R. de Oliveira, *Depois do espectáculo*, cit., pp. 354–356 (tamén para a data límite establecida para a composición) e J. A. Souto Cabo, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas*, cit., pp. 181–183.

24 *Ibid.*, pp. 140–163.

segundo esposo), reside no feito de que, segundo o trobador, aquel non lle resulta o suficientemente novo. O carácter lúdico do escarnio explícase á luz dos datos históricos, pois a descendente dos Ulhoa casara en primeiras nupcias cun xa maduro Fernan Paez de Capelo (ou de Tamalhancos) – a quen Sarraça parece facer referencia mediante a *equivocatio* do verso 15: “ca dona de *capelo* de todo mal se cata”²⁵ – . Teresa Lopez enviuvou do Tamalhancos sendo relativamente moza, como indica o feito de que do matrimonio con Pero Marinho tivera aínda descendencia. Unha vez máis, o branco da sátira facilita o labor dos especialistas para datar a cantiga (e o período de actividade do trobador), xa que esta tivo que ser composta forzosamente tras a morte de Fernan Paez, que aconteceu despois de 1242, ano en que o nobre portugués xorde por última vez na documentación.²⁶

Así pois, e xa para recapitular, pódese afirmar que as mulleres nobres nomeadas nos textos analizados neste estudo forman parte dunha estratexia discursiva destinada a louvar ou censurar as liñaxes ás que pertencen. Tanto no xénero de *amor* coma no de *escarnio* e *maldizer*, os trobadores estableceron con finalidades (evidentemente) diversas unha paridade entre a realidade externa e a realidade literaria, paridade que amosa – unha vez máis – que a muller non era máis ca unha peza ao servizo dos intereses do sistema feudal.

²⁵ Seguimos a lectura do verso de M. R. Lapa, *Cantigas d'escarnho e mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia, 1970, p. 113.

²⁶ J. A. Souto Cabo, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas*, cit. p. 102; J. A. Souto Cabo, *Fernando Pais de Tamalhancos*, cit., pp. 231–276.