



Afonso X e Galicia

Afonso X e Galicia

Afonso X e Galicia

Mercedes Brea

Pilar Lorenzo Gradín (eds.)

Edita Xunta de Galicia
Secretaría Xeral de Política Lingüística
Centro Ramón Piñeiro para a Investigación
en Humanidades
Secretario xeral de Política Lingüística
Valentín García Gómez
Coordinador científico do CIRP
Manuel González González
Directora técnica de Literatura
Pilar Lorenzo Gradín

Santiago de Compostela, 2021. 1ª edición

© **Da edición** Centro Ramón Piñeiro
para a Investigación en Humanidades
© **Do texto** Cada un dos autores e autoras do libro
© **Da ilustración** Archivo Histórico Nacional

**Deseño
e maquetación** Fail Better | Diseño editorial
Revisión lingüística Martiña Varela Rodríguez

ISBN 978-84-453-5390-5
Depósito legal C 1608-2021
Lugar de impresión Silleda (Pontevedra)
Imprenta Técnicas & Gramaxe

Índice

IX		Prólogo
XI		Presentación
1	M. Bermúdez Beloso	Alfonso X e a organización do espazo galego: o final dos tenentes?
31	F. J. Pérez Rodríguez	A política eclesiástica de Afonso X no reino de Galicia
59	X. M. Sánchez Sánchez	Afonso X, Galicia e Compostela. Igrexa, cidade e poder
89	M. L. Ríos Rodríguez	Proyección espiritual de la reina Violante en los reinos de Galicia, León y Castilla
115	M. Cendón Fernández/ M. D. Fraga Sampedro	Devociones, imáxenes y memoria para una reina. Violante, reina de Castilla, y el convento de Allariz
177	M. García-Fernández	Mulleres nobres entre o reino de Galiza e a corte rexia en tempos de Afonso X: conexións familiares e vínculos culturais
209	X. Ron Fernández	Parentelas aristocráticas galegas na corte de Castela e León desde Afonso X. Os Churrichao e os Rodeiro
259	P. Lorenzo Gradín/ S. Marcenaro	O espazo poético de Afonso X: trobadores e textos
311	A. Resende de Oliveira	A Galiza e os galegos nos cantares e na corte do Sábio
329	D. González	Lingua(s) na corte poética de Afonso X
355	M. Brea	Afonso X e a codificación do galego como lingua poética
385	E. Fidalgo Francisco	Contribución de Afonso X ao léxico galego. Primeira achega
405	E. Corral Díaz	A representación feminina nas cantigas de Afonso X
431	J. Paredes	<i>Galego, Galego, outren irá começo.</i> Galicia en las cantigas satíricas de Afonso X
447	S. Parkinson	Aberturas e finais: rubricas, refrães, estrofos iniciais e estrofos terminais nas <i>Cantigas de Santa María</i>
479	M. Negri	Afonso X e as <i>Cantigas de Santa María</i> localizadas en Galicia
507	J. Escourido	Afonso X, maestro de poesía: verdad y subjetividad en el Códice Rico

A representación feminina nas cantigas de Alfonso X*

—
Esther Corral Díaz

Universidade de Santiago de Compostela

1. Georges Duby destacaba na súa famosísima *Histoire des Femmes* que na promoción da condición feminina na Idade Media un fito relevante fora: “la aparición, en la Francia del siglo XII, de un modelo de relaciones entre hombre y mujer que los contemporáneos denominaron *fine amour*, esto es, amor sublime” (1992: 301)¹. Un feito substancial que queremos recordar pola súa relevancia no panorama da poética trobadoresca e porque explica —en parte— o obxecto de estudo do presente traballo.

Cinxíndonos á lírica galego-portuguesa, hai que observar que a muller ocupaba unha presenza destacada tanto nas tipoloxías correspondentes á lírica amorosa (en tanto se conforman como protagonistas dos cantares) como na propia cantiga de escarnio. O repertorio do cancionero individual alfonsí resulta particularmente atractivo neste sentido para analizar a funcionalidade e o papel que as actantes femininas exercían na poética medieval do século XIII na Península ibérica, posto que se visualizará o espazo feminino en tipoloxías líricas contrapostas e percibirase, ademais, as facianas da muller dentro da sociedade medieval no marco dos límites que impón todo discurso literario². Neste sentido, hai que ter presente que o rexistro de tipo amoroso continúa o canon marcado pola tradición trobadoresca (occitana e a propiamente galego-portuguesa) e que a produción satírica, máis “realista”³, é transmisora do peculiar contexto histórico e socio-cultural da época, recolectando un importante e múltiple coro de voces masculinas e femininas e permitindo unha

* Este traballo forma parte do Proxecto de Investigación “Voces, espacios y representaciones femeninas en la lírica gallego-portuguesa” (PID2019-108910GB-C22), financiado polo Ministerio de Ciencia e Innovación.

- 1 Citamos pola edición española por estar ampliado o contido do volume ao ámbito peninsular.
- 2 Non nos detemos na contextualización, na valoración nin nos fundamentos ideolóxicos da representación das mulleres nos diferentes discursos (eclesiástico, xurídico e científico) por exceder os obxectivos deste traballo, aínda que a súa influencia é relevante. Vid. sobre este particular o achegamento de Reyna Pastor (1992) ao espazo ibérico, e de Pallares (1990) e (1992) para o territorio galego.
- 3 Téñase en conta que o ‘realismo’ na tipoloxía das cantigas de escarnio reflectiría aspectos da vida do momento, se ben estaría “mediado pola función literaria, isto é, por un complexo de normas estéticas e éticas” (Lanciani/Tavani, 1995: 39). Vid. tamén sobre o concepto do ‘realismo’ aplicado a xéneros non canónicos o traballo de Marcenaro (2020: 157-158).

aproximación interdisciplinar. Esta é a riqueza das cantigas de Alfonso X, nas que conviven lecturas dobres, ambivalencia de campos sémicos, dialoxismo entre xéneros, interpretacións textuais múltiples e controversias varias con poetas do seu arredor.

Neste traballo, como contribución ao aniversario do VIII centenario do nacemento de Alfonso X e respondendo ao convite que as organizadoras me fixeron para reflexionar sobre a relación do monarca con Galicia, queremos achegarnos ás figuras femininas que se rexistran no seu cancionero individual profano, atendendo fundamentalmente ás protagonistas, aínda que tamén se dará conta das “outras” figuras femininas, con función máis secundaria, que aparecen de forma aleatoria nos textos, normalmente como ‘medio’ de confrontación ou de crítica dun personaxe de xénero masculino particular.

O estudo do repertorio feminino das cantigas profanas do rei sabio permitirá unha vez máis mostrar a súa habelencia na creación literaria, a súa *sabedoria*, así como a renovación dos canóns e estratexias discursivas que se expresan no cultivo de novas liñas temáticas e expresivas. Neste sentido, un lugar preeminente é ocupado pola intertextualidade e os xogos formais (a nivel de re-utilización de sintagmas léxicos, de citas e de esquemas métricos de trobadores do seu círculo e tamén dos ámbitos occitano e francés), e pola marcada dialéctica entre xéneros e entre líricas trobadorescas de diferentes áreas literarias (Liu, 1995: 212), ao mesmo tempo que esas *palabras cobertas* con *dous entendimentos*, mencionadas na *Arte de Trovar* (Tavani, 1999: 42), serán unha constante da praxe da súa poética satírica⁴. O recurso de *equivocatio* será amplamente empregado nos diferentes rexistros do escarnio sobresaíndo de forma relevante o campo sémico do obsceno explícito e implícito, con alusións metafóricas difíciles de entender en toda a súa agudeza, e no que se fai patente unha ambigüidade premeditada e buscada por parte do autor⁵. Téñase presente que o obsceno (e o escatolóxico) formaban parte da retórica do cómico na Idade Media (Bertolucci, 1993: 40) e que sempre esas referencias:

Teñen o valor negativo que as funcións corporais —baixas por definición— asumen na literatura, onde se caracterizan —fronte á poesía de amor— como “contratexto” iconoclasta e misóxino, con frecuencia brutal e case sempre truculento (Tavani / Lanciani, 1995: 98)

2. En contraste cos cancioneros individuais doutros trobadores, dos que se coñecen textos de xéneros variados, o corpus de Alfonso X está claramente inclinado cara ás cantigas de escarnio. A súa produción é a máis relevante e completa do xénero dentro da escola tanto polo número de pezas conservadas como pola variedade de tipos de sátira que conforman o seu repertorio (Corral, 2020: 429-430). O feito de que o conxunto textual conservado conteña un

4 Sobre as circunstancias de composición do seu cancionero profano e a relación do infante Alfonso co territorio galego remitimos aos artigos de Oliveira (2010a, 2010b e 2013), así como á contribución deste autor neste mesmo volume.

5 O procedemento da *equivocatio* é estudado amplamente en Marcenaro (2009). Para as expresións do campo sémico do ‘obsceno’ na cantiga de escarnio, consúltese Lanciani/Tavani (1995: 97-104).

número reducido de cantigas de tipo amoroso puido deberse a avatares do proceso de conservación manuscrita que tanto afectou a nosa lírica, aínda que tamén cabería considerar que o rei, despois da etapa de infante na que estivo vinculado á composición das súas cantigas profanas, tería outros intereses literarios como as *Cantigas de Santa María* (Bertolucci, 1993: 37-39). O escaso cancionero de tipo amoroso de Alfonso X está artellado arredor do motivo da 'coita' e as implicacións que comporta ese amor desgraciado para os amantes⁶.

A única cantiga de amigo conservada, e de atribución dubidosa, *Ai eu coitada* (Paredes, 2010: nº 1)⁷, céntrase no lamento da namorada pola demora do amigo na Guarda. Non aparece ningún elemento descritivo da protagonista. Tan só se escoita a voz feminina que deplora a súa desgraza pola distancia do seu namorado, un tema e un motivo propios da tradición da *chanson de femme*, na que se inscribe a composición.

En cambio, as tres cantigas de amor, aínda que responden aos moldes característicos do xénero, desprenden certos trazos significativos relevantes que merecen ser destacados por afastarse en certo modo da uniformidade estilística caracterizadora do rexistro. A máis singular é sen lugar a dúbida *Ben sabia eu, mia senhor* (Paredes, 2010: nº 12), na que, aínda que se centra o motivo da distancia entre os namorados, introduce certas variacións ou desviacións na tradición do xénero. Concretamente na I e III cobra, en relación coa *descriptio da senhor*, á que dirixe o seu amor, lóanse as calidades excelsas da dama a través dunha hipérbole totalizadora que fai referencia a variante do 'amor de oídas', en vez do amor pola vista (mencionado tamén na composición, pero *ex contrario*):

..., pois vos eu non *visse*;
porque vós sodes a melhor
dona de que nunca *oisse*
hom falar
(18,5, vv. 4-7)⁸.

A III cobra retoma o lugar común a través da interrogación retórica "Que farei eu pois que non vir / o mui bon parecer vosso?" (vv. 21-22) co acompañamento do estilema *o mui bon parecer vosso*, que aparece de xeito recorrente na cantiga de amor e en variante sinonímica con *o vosso bon semelhar* (I, v. 8)⁹.

- 6 Non se ten en conta no cómputo do cancionero de Alfonso X a hipótese de Miranda que atribúe a este autor catro cantigas de amor máis, recollidas en *Ajuda* (A 36, A 37, A 38 e A 39). Estes cantares foron asignados, nun primeiro momento, a P. Soares de Taveirós, e máis tarde a Martin Soares (consúltense a este respecto as xustificacións en Miranda, 2011).
- 7 As cantigas de Alfonso X son citadas a partir da edición de Paredes (2010). Para a reprodución doutros textos pertencentes á lírica galego-portuguesa utilizamos, sempre que non se explicita o contrario, as lecturas recollidas na base de datos MedDB3.
- 8 Lembremos que Jaufre Rudel é o trobador que inicia o *topos* na lírica occitana. A propósito do 'amor de oídas' na escola galego-portuguesa, consúltese Souto/Fidalgo (1995).
- 9 A alusión ao 'bon semelhar' da dama rexístrase, na cantiga de amor, en máis de 40 ocorrencias, polo que pode ser definida como caracterizadora. Cabe notar, ademais, que a estrutura expresiva empregada por

Como marcas singulares da composición, cómpre citar as comparacións excepcionais cos amantes Paris (famoso por raptar a Helena dentro da materia clásica francesa) e Tristán (protagonista da materia homónima e tamén pertencente no seu inicio á literatura francesa) (vv. 15 e 17), así como o termo occitano *fis* e a alusión á ferida do amor (“foi *fèrir*”, v. 23)¹⁰. Estas referencias particulares continúan na estrutura formal da cantiga, posto que a composición parece gardar relación con esquemas métricos de textos de *trobadors*, *trouvères* e trobadores da súa corte¹¹.

As outras dúas cantigas de amor (*Par Deus, senhor e Pois que m'ei ora d'alongar*) seguen os modelos da cortesía na expresión dese amor non correspondido, aínda que se advirten certas particularidades. En *Pois que m'ei ora d'alongar*, a amada é evocada de forma xenérica (“... mia senhor que quero ben”, v. 2) e faise fincapé na coita e nos efectos derivados da distancia da dama. Reitérase a alusión á visión que provoca o sufrimento paradoxal nun xogo léxico antitético moi marcado:

moir'eu porque nom vej' aqui
a dona que por meu mal [vi]
(18,36, vv. 20-21)

Esta última parte da III cobra repite con lixeiras variacións versos doutros poetas do seu círculo, concretamente de Pero Garcia Burgalês e de Pero d'Armea¹². A vitalidade inter-

Alfonso X, precedida do verbo 'ver', repítese case nun terzo desa tipoloxía: “Vi eu, señor, vosso bon parecer/.../ Des que o vosso bon parecer vi” (Airas Nunes, 14,15, v. 1 e v. 9); “veer o seu bon parecer” (Bernal de Bonaval, 22,4, v. 20); “... veer/o seu mui bon parecer” (Diego Moniz, 27,1, vv. 8-9); “e vj o seu bon parecer” (Fernan Garcia Esgaravunha, 43,11, v. 2); “eu viss' o seu bon parecer;” (Fernan Rodriguez de Calheiros, 47,17, v. 23); “u non vejo vosso bon parecer;” (Johan Airas, 63,24, v. 17); “con tan bon parecer qual lh' eu vi” (Johan Garcia de Guillhade, 70,1, v. 8); “sen veê'-lo mui bon parecer seu” (Johan Soarez Coelho, 79 38, v. 8); “que eu viss' o vosso bon parecer”, (Martin Soarez, 97,14, v. 16); “e d' u eu vi o seu bon parecer;” (Martin Soarez, 97,23, v. 12); “quen vir vosso bon parecer,” (Martin Soarez, 97,39, v. 23); E que farei eu, pois non vir/o vosso mui bon parecer?” (Nuno Fernandez Torneol, 106,10, vv. 7-8); u eu vi o seu bon parecer,” (Pai Gomez Charinho, 114,1, v. 20); “ca, pois que viss' o seu bon parecer” (Pero Garcia Burgalês, 125,07, v. 19), “que viren o seu mui bon parecer,” (Pero Garcia Burgalês, 125,23, v. 18). Ademais, tamén se documenta coa variante de ‘mostrar’: “a me mostrou o seu bon parecer,” (Fernan Rodriguez de Calheiros, 47,26, v. 5 e ref.), “E mostrou-mh-o vosso bon parecer (Martin Soarez, 97,1, v. 12); e ‘catar’: “Ca os meus olhus van catar/esse vosso bon parecer;” (Martin Soarez, 97,30, vv. 8-9); ‘cuidar’: Roi Queimado 148,5, v. 15; “...cuidando no bon parecer” (Vasco Perez Pardal, 154,12bis).

- 10 *Paris* non aparece en ningunha outra composición da lírica galego-portuguesa. Tristán é citado unha vez máis, en *Senhor fremosa e do mui loução*, (25,113) de D. Denis, un texto moi particular.
- 11 Considerábase que a cantiga tiña como modelo formal composicións de Raimbaut de Vaqueiras, Lanfranc Cigala e Moniot de Arras. Non obstante, Billy (2010) realiza un estado da cuestión a partir dos estudos publicados ata o momento, e, despois de examinar con detalle a combinación métrica desta cantiga e da vinculación entre os posibles modelos métricos, inclínase máis por unha conexión co corpus galego-portugués.
- 12 “... ¿e porqué vi/a dona que por meu mal vi?,” (125,2, vv. 1-2) de Pero Garcia Burgalês, “Por unha dona que por meu mal vi” (121,10, v. 5), de Pero d'Armea. Noutra composición do primeiro trobador, Pero Garcia Burgalês, volve empregar a secuencia, pero con certas variacións “vee-la dona que por meu mal vi,/ máis fremosa de quantas donas vi” (125,3, vv. 6-7).

textual que caracterizaba a corte poética de Alfonso X reflíctese nesta composición, como acontecía en *Ben sabia eu, mia senhor*.

3. A tipoloxía de escarnio ofrece un escenario feminino diferente, na que se atopan mulleres con funcionalidade diversa no discurso poético¹³. A orientación e focalización textual cambian respecto ás marcadas pola casuística cortés conforme ás directrices propias do xénero: o trobador adopta un inicio tipicamente narrativo na maioría dos casos e non se implica directamente na acción explicitada no texto¹⁴. A temática tamén muda abruptamente: a *laus* é substituída polo *vituperium*. O mundo transgresor mencionado por Mikhail Bakhtin maniféstase de xeito patente, e a ambigüidade de significados está presente no repertorio satírico de Alfonso X¹⁵. É certo que estamos ante un ámbito máis “realista”, pero non se debe obviar que a risa, a burla e a sátira adquiren un papel esencial na composición deste tipo de textos¹⁶. O espazo do escarnio ábrese a novas e fecundas liñas temáticas, a xogos literarios moitas veces inesperados e a significacións implícitas complexas e intrincadas, que aínda hoxe son nalgúns casos difíciles de interpretar¹⁷. Os textos presentan unha función dinámica que os relaciona con outros rexistros (normalmente estereotipos cortesés) e con trobadores do seu círculo, ao mesmo tempo que impulsa desviacións de tradición e introduce motivos e temas transgresores. Alfonso X non se acomoda a un desenvolvemento discursivo convencional, senón que se abre a cantares maliciosos, procaces e divertidos con múltiples facianas que o seu público apreciaría. As críticas que se desprenden deben ser interpretadas, polo tanto, no marco das diatribas e polémicas literarias propias das cantigas de escarnio, nas que se conforman diferentes ciclos ou series textuais, sobre todo, na súa xeración trobadoresca e na corte que preside.

Das trinta e nove cantigas de escarnio do seu cancionero, oito (ou incluso pódese estender esta cifra a nove) conteñen como protagonista principal do discurso textual a figura da muller, en xenérico como contratexto do rexistro amoroso, ou dirixido a algunhas

13 Un achegamento antigo, pero clásico, sobre as mulleres nas cantigas de escarnio segue sendo o estudo de Rodríguez (1993).

14 Lanciani/Tavani destacan a función narrativa na primeira estrofa das cantigas de escarnio, e un retorno no resto das cobras á función lírica, con variacións a partir do tema exposto nos versos do exordio (1995: 45).

15 A poética europea do século XIII ofrece exemplos ilustrativos do vituperio exacerbado cara ás féminas en autores con repertorios 'bifrontes' como acontece coa produción alfonsí e case contemporáneos a el. Neste sentido o poeta florentino Rustico Filippi (ca. 1230-1295) escribiu sonetos de corte amoroso, nos que imita aos século-toscanos, a carón de sonetos pertencentes á corrente cómico-realista profundamente obscenos e que desprenden unha misoxinia marcada (Alfie, 2004: 43-49).

16 Entre a diversa bibliografía que trata ese punto, segue sendo iluminador o traballo Vieira (1983).

17 Non nos detemos nos problemas de lectura que presenta o cancionero de escarnio alfonsí; remitimos para este fin ás explicacións vertidas na edición de Paredes (2010) na que se dá conta das dificultades e das posibles solucións ecdóticas, así como a súa compilación de artigos publicada en Paredes (2019), que recolle estudos puntuais sobre formas e fórmulas expresivas problemáticas.

mulleres en particular¹⁸. Todas (ou case todas) parecen pertencer a un estrato social baixo, ubicadas, por tanto, no espazo da marxinalidade da *vilaina*. O conxunto textual inclúe a persoas anónimas e outras con nome (poucas), a soldadeiras, a vellas, a donas deformes que non se acomodan ao ideal de beleza establecido, barregás, meigas, etc. Para a nosa análise fixarémonos sobre todo nesas composicións na que a muller é protagonista, aínda que tamén se atenderá aos personaxes femininos que desempeñan unha función secundaria, como indicamos na introdución.

3.1. *Non quer'eu donzela fea* (Paredes, 2010: nº 22) é unha das cantigas máis coñecidas do corpus alfonsí e debe ser interpretada como un contratexto do canón marcado na *descriptio* feminina do xénero amoroso e no que a muller ofrece unha relevante funcionalidade no eixe vertebrador do texto. A inversión dos valores do código cortés é evidente neste caso. A protagonista é esa moza nova (*donzela*)¹⁹, un termo propio e característica da cantiga de amigo, pero acompañado dun cualificativo que engade un matiz contratextual *fea* que aporta unhas connotacións evidentes. *Donzela* desenvolve daquela novas posibilidades semánticas no personaxe feminino que describe²⁰. A canle tópica da beleza, ese “bo parecer”, visto anteriormente, muda abruptamente nunha *donzela fea*, sintagma repetido en posición de rima no refrán (e incluso no dístico inicial con que se abre a composición):

Non quer'eu *donzela fea*
Que [ant'a] mia porta pea.

O texto segue unha estrutura paralelística e presenta unha acumulación de comparacións animalísticas e botánicas que amplían o campo sémico da ‘fealdade’ da moza de xeito intencionado para denigrala se cabe aínda máis. O aspecto pouco acorde co prototipo de *donzela* é destacado a través dunha serie de comparacións que inciden no modelo anticortés: non só a súa pel é “negra come carvon” (v. 4), senón que tamén é “velosa come can” (v. 10), e a pesar de ser moza “á brancos os cabelos” (v. 14), “veelha de maa cor” (v. 22). Ademais, actúa “come sisom” ‘avetarda, ave da familia das otídidós, cuxo canto lembra os peidos’ (v. 6),

18 No total do xénero do escarnio Graça Videira Lopes indica que “cerca de 106, das 465 cantigas satíricas que até nós chegaram, são dirigidas a mulheres” (Lopes, 1998: 227).

19 Para as diferentes acepcións do termo *donzela* no discurso cortés, resulta interesante as apreciacións de Ruiz Doménech (1986: 73-83).

20 Esta composición que ten como albo esa *donzela*, protagonista do rexistro amoroso, poderíase enmarcar como un divertimento no contexto literario da corte alfonsí. Pero d'Armea, un trovador que viviu ao abeiro do rei sabio (e co que xa vimos elementos de expresión común) critica tamén dura e groseiramente a certa *donzela* (*Donzela, quenquer entendería*) e compara o seu *cu* co rostro dela; esta composición foi replicada á súa vez por Pero d'Ambroa en evidente dialoxismo (*Pero d'Armea, quando composestes*). Vid. a este respecto Vieira (1983).

“come alerman” ‘ruda silvestre’ (v. 12) “come camelos”²¹. A retórica vituperativa do físico é completada coa referencia verbal *pea* (repetida de forma destacada en refrán e rimando con *feá*) que pon énfase no carácter feminino acorde máis coa *vilania* ca coa cortesía²². Á parte de indicar a acepción escatolóxica, o vocábulo pode conter asociado un significado sexual, tal e como acontece noutros textos²³. A este propósito cabe mencionar outra referencia escatolóxica do ‘vento’ combinada con *sison* e empregada tamén por Alfonso X na *tensó* bilingüe occitana / galego-portuguesa que sostén cun trobador chamado Arnaut (identificado pola crítica con Arnaut Catalan), ao que nomea significativamente co apelativo “chamenvos “Almiral Sison” (Paredes, 2010: nº 23, v. 16) polo uso que di querer facer do *vent* para propulsar *las naus*.

3.2. Unha segunda cantiga incide no aspecto feminino en negativo. Trátase de *Achei Sancha Eanes encavalgada* (Paredes, 2010: nº 3), que funciona tamén como un contratexto da protagonista da lírica amorosa, aínda que neste caso o ton discursivo intensifícase e a crítica faise máis soez esbozando unha relación contra natura. A *denigratio* de Sancha é total. A *descriptio* física segue presente, e o campo semántico do obsceno, na cantiga anterior suxerido, prevalece a través de dóbres sentidos derivados das imaxes e do contexto equino en que o texto se enmarca (o verbo *cavalg* e derivados, e o substantivo *mua* adquiren unha funcionalidade textual relevante). A visión da fealdade é (re)presentada pola especificación dunha corporeidade pouco agraciada (“ca nunca vi *dona peor talhada*”, v. 3), remarcada a través da comparación coa *mostea* ‘carro cargado de palla’ (repetida en posición de rima no último verso do refrán) “que exprime admirábelmente bem o vagaroso do andamento, a grossura das formas e as farripas esbranquiçadas dos cabelos” (Lapa, 1970: 38)²⁴. O símil da *mostea* é amplificado na II cobra (“... gran foi o palheiro / onde carregaron tan gran *mostea*,” (18,1, vv. 9-10) e coa repetición da aparente andadura pola rúa. A cobra final introduce un novo elemento no discurso textual: unha relaciónlésbica explicitada ao mencionar que Sancha ía *cavalg* “en cima da *mua*”. A acepción de *mua* como ‘persoa’, ‘barregá’ está do-

21 Sobre o significado de *sison*, *alerman* e *camelos*, consúltese, entre outros, Paredes (2010: 168-169). Na base de datos CMGP propónse *alermam* ‘alharma’ seguindo a lectura de Rios Milhan. Tal modificación implicaría un cambio na especie de pranta. Vid. (<http://cantigas.fcsh.unl.pt...>).

22 A asociación da ‘fealdade’ coa ‘obscenidade /escatoloxía’ non era un recurso estraño na poética medieval europea: nos sonetos de Rustico Filippi atópase a mesma combinación (Alfie, 2004: 54)

23 En *Luzia Sanchez, jazedes en gran falha* de J. Soares Coelho: “Vejo-vos jazer migo muit’ agravada,/ Luzia Sánchez, por que non fodo nada;/ mais, se eu vos per i ouvesse pagada, /pois eu foder non posso, peer-vos-ia (79,33. vv. 7-10). Vid. sobre o tema o noso traballo Corral (2007), no que se estuda a forma *peideira* e a tradición literaria do *pet*, iniciada na literatura clásica e con gran éxito en tipoloxías que utilizan a sátira e o cómico como os *fabliaux*.

24 Paredes (2010: 88) e posteriormente Lacarra (2010) apuntan tamén a posibilidade de *mostea* (< MUSTELA), un animal que, segundo os bestiarios, podía concibir na boca e parir a través das orellas. Ambas opcións poderían ser factibles para obter o equívoco.

cumentada no *Livro Velho de Linhagens* e nalgúñas cantigas de escarnio (Gonçalves, 2016: 173). A alusión é reforzada mediante a exclamación “Ai, velha fududancia”, que lembra que esa *mostea* esbrancuxada tiña cabelos canosos e inclinacións sodomíticas (Lacarra, 2011; Corral, 2017). O significado do termo *coberto* é revelado nunha escena cargada de connotacións sexuais.

3.3. En *Domingas Eanes houve sa baralha* (Paredes, 2010: nº 41), Alfonso X utiliza como equívoco no campo sémico do obsceno —ademais das imaxes equinas— a potencialidade expresiva do ámbito bélico, un tema familiar para o público da Idade Media tanto pola actualidade histórica como polo contexto literario de xéneros de difusión oral nos que a guerra ocupaba o lugar central²⁵. A serie léxica relacionada con este campo é extensa: menciónanse *baralha*, *genete*, *cavaleiro*, *colpada*, *colbe* / *colpe*, *malha da loriga*, *vencer*, *armas*, *guerra*, *ferir*, *tragazeite* ‘pequena arma’) no contexto dun combate singular de Domingas Eanes contra un *genete* ‘cabaleiro mouro’, e e con clara vencedora da lide (v. 4), a pesar das feridas graves.

A voz poética cede o protagonismo do texto á muller na súa loita co *cavaleiro*, cobrando unha gran relevancia o desdoubramento dos termos e o xogo de equívocos que agachan dobres interpretacións. As imaxes relacionadas coa cabalaría reitéranse de novo nesta cantiga en termos como *genete* e *cavaleiro* co significado de ‘encavalgador sexual’, aos que se suman os adverbios *juso*, *de suso* e *contra juso* que se enmarcarían dentro dese contexto de ‘monturas’²⁶. A acumulación de indicios de índole obscena é profusa.

Centrándonos só na invectiva da figura feminina, móstrase unha Domingas Eanes que se comporta de forma *ardida* (v. 3) na súa *baralha*, pero que resultará *mal ferida* (v. 2) porque recibe o *colbe* nunha “*malha* / da loriga que era desvencida” (vv. 8-9)²⁷, un “gran *colpe* con seu *tragazeite*” (v. 18) que provocará “que ja a *chaga* nunca vai *çarrada*” (v. 21). A *chaga* aludiría ao órgano sexual feminino e o feito de que non peche, de que estea sempre aberta, podería ser indicación da luxuria da dona e / ou unha doenza venérea²⁸. Así pois, foi un ardoroso encontro sexual con consecuencias nefastas para a muller, aínda que vencese na loita.

Certamente que Domingas Eanes podería ser unha soldadeira, aínda que non se explicita²⁹. A figura das soldadeiras, propia e característica da lírica galego-portuguesa, pro-

25 Lémbrese, por exemplo, a épica que, aínda que non deixou testemuños nos ámbitos galego e portugués, si tivo importancia na área castelá.

26 Seguimos nestes termos a interpretación de Martínez Pereiro (2010: 205-206), que se distancia de Lapa e doutros editores (Ferreiro, 2010; Paredes, 2010).

27 *Desmentida*, en lectura de Airas Freixedo (2017: 107); e Ferreiro (UC) [<https://universocantigas.gal/cantigas/dominga-eanes-ouve-sa-baralha>].

28 “El resultado final fue que se contagió de la sífilis de su contricante” (Montero Cartelle, 1995: 437). Vid. tamén Lacarra (2001: 84-85).

29 Os nomes das mulleres nas cantigas de escarnio de Alfonso X son estudados por Sodr  (2012).

tagoniza tres cantigas máis que comentamos a continuación, e nos tres casos un elemento fundamental caracterizador do seu discurso (e principal nalgúns textos) ten como marco o campo sémico do obsceno³⁰. Estas *cantatrices* que acompañaban aos xogares na seus espectáculos ocupan un espazo destacado na burla e ironía das cantigas de escarnio, e o rei sabio e o seu círculo mostraron interese por escribir unha serie de textos sobre a súa figura, o seu oficio e as relacións que mantiveron con certos xogares. Fundamentalmente serán satirizadas pola súa vida sexual ou polo seu físico deforme e/ou entrado en anos³¹.

3.4. A soldadeira é a protagonista da seguinte cantiga de forma contundente (Paredes, 2010: nº 30). A voz poética do trobador irrompe no exordio para manifestar:

Fui eu poer a mão noutro di-
-a a ña soldadeira no conon,
(18,20, vv. 1-2)

A cita do substantivo aumentativo *conon*³², no segundo verso, chamou a atención da crítica desde hai moito tempo e non queremos insistir máis, aínda que cómpre observar o forte contido obsceno que se ofrece na presentación da protagonista feminina coa inserción dun termo tan impúdico. A mención ao sexo feminino incide directamente no oficio da *soldadeira* e denota que o amor que o trobador pode recibir da muller non é libre, senón froito do seu oficio (Lacarra, 2002: 82), do mesmo xeito que Garcia d'Ambroa (do círculo alfonsí) argüía:

Pedi eu o cono a hũa molher
e pediu-m' ela cem soldos enton;
(126,10, vv. 1-2)

A carga discursiva na cantiga desprázase cara ao tema da Crucifixión e ás diferentes 'paixóns' que concorren alusivamente no texto: á parte do valor propio da que *Jesu Cristo* (v. 25) padeceu, menciónase a *paixon* que sofre a propia soldadeira ante os pecados cometidos e que desexa redimir, e a carnal que domina tamén ao trobador³³. Os elementos relixiosos mestúranse cos obscenos e cos propios da *fin'amor* cunha finalidade fortemente

30 Vid. ao respecto o artigo de Liu (2009), no que destaca que nas frecuentes referencias ao sexo en *soldadeiras* e noutras mulleres satirizadas nas cantigas de escarnio subxace a dominación masculina e unha preocupación da corte polo "own self-interest in material gain and social advancement" (cita, p. 1).

31 Acerca da representación e características das *soldadeiras* na lírica galego-portuguesa, consúltense, entre outros, os traballos de Vázquez García (2018) e (2021), e Cunha (2015).

32 Lopes propón unha nova lectura para o termo: *tonom*, en vez de *conom*, atendendo a que a cantiga xoga co equívoco musical ("ben que non era de Deus aquel son" v. 9) e a que a forma *tono* se documenta en B (vid. base de datos CMGP). A propósito desta referencia ao órgano sexual feminino, segue sendo de interese o estudo de Montero Cartelle (1995: 432-433).

33 Sobre a temática do uso significativo dos textos bíblicos en contexto burlesco e paródico, remitimos a Gouiran (1993), e sobre todo a Lorenzo Gradín (2015).

xocosa e irreverente³⁴. Neste sentido chama a atención a construción das ousadas oracións (incluso irrespectuosas) que se inclúen de forma paralelística nos tres versos finais de todas as cobras (agás a inicial) e o remate da *fiinda*: na II cobra a imprecación “—Senhor, / beeito sejas tu” (vv. 12-13) confúndese co sufrimento que “me fazes deste *marteiro* par ti!” (v. 14), no que *marteiro* perde a súa denotación relixiosa e alude a un tormento carnal; na III cobra compara “esta *paixon* soffro por teu amor, / pola tua, que *sofresti* por min” (vv. 20-21); e na IV cobra menciónase unha pasaxe bíblica fortemente mística na que os soldados ofrecían a Cristo viño mesturado con fel (Mt. 17:34) (“—Fel e azedo bevisti, Senhor, / por min, mais mui’ est’ aquesto peor / que por ti bevo nen que recebi” (vv. 26-28)³⁵.

O *vituperium ad personam* muda a un vituperio contra a divindade, na que os elementos relixiosos e carnaís (sen esquecer os cortesés)³⁶ se entrecruzan nunha vía sacrílega, na que a muller ocupa un segundo plano. É máis, podemos afirmar que, máis que satirizar a muller, o discurso textual parece estar parodiando as cantigas de amor, na que habitualmente o poeta lamenta a súa pena³⁷. O trobador manifesta o seu grande desexo a través dunha serie de metáforas relacionadas co ámbito das paixóns sacra e carnal que, en vez de aclararen os feitos, confunden ao aglutinarse ambos campos. A conservación do texto tampouco axuda a desentrañar os significados ambiguos e as interpretacións posibles que se lle poden atribuír. A cantiga presenta importantes problemas de lectura: á parte de faltar o verso 4, non se pode discernir con seguridade no diálogo textual cal é a voz que fala realmente (se é a muller ou o trobador)³⁸.

3.5. Sen a vía sacrílega da anterior cantiga, pero con forte carga erótica, en *Joan Rodriguiz foi esmar a Balteira* (Paredes, 2010: nº 27), a citada soldadeira reaparece nun contexto léxico que incide no campo sémico da construción civil³⁹. O tema central céntrase no equívoco da suposta “midida, per que colha sa madeira” (v. 2) que Joan Rodriguiz pretende calcular. O tamaño tería que ser axustado: “[assi] e non meor, per nulla maneira” (v. 5), e entrar “en

34 Lee (2011) estuda a historia da blasfemia e os denominados ‘pecados da lingua’ na Idade Media analizando diferentes fontes (teolóxicas, xurídicas, iconográficas e literarias).

35 Rematando a *fiinda* cunha fórmula parecida de rogativa: “E poren, ai, Jesu Cristo, Senhor / en juizo, quando ante ti for, / membre-ch’esto que por ti padeci” (18,20, vv. 29-31).

36 Os *signa amoris* que se enuncian como o sufrimento de amor, a coita (“con gran coita sofrir”, v. 18, “nunca fun tan coitado” v. 23), e incluso a morte por amor son caracterizadores da liña sémica do ‘amor non correspondido’ da cantiga de amor.

37 Seguimos na interpretación a Lacarra (2002: 80-84).

38 Vid. os amplos comentarios sobre a significación da cantiga en Arias Freixedo (1993: 111-114; e 2017: 100-101).

39 Esta composición de lectura e comprensión complicada foi modificada por Lapa (1970), despois das apreciacións feitas por Mettmann na reseña da edición das cantigas de escarnio de 1965. Sobre a complexa interpretación da composición consúltense, Gonçalves (2016: 557-567) (“*Sintaxe e interpretatio*: Afonso X, *Joan Rodriguiz foi esmar a Balteira* (B 481/V 64)”, publicado en 2013); e Airas Freixedo (2017: 94-97).

compasso” ‘acompasadamente’ (v. 8), e continúa nos seguintes versos “atan longa deve toda [a] seer, / [que vaa] per antr’as pernas da’ scaleira” (vv. 9-10), isto é, que debería asentar ben entre as pernas da escaleira (supostamente a escaleira feminina)⁴⁰. A significación de *madeira* coa acepción metafórica de órgano sexual masculino é empregada por Afonso Lopez de Baian (*En Arouca ùa casa faria*, 60,3)⁴¹ e Pai Gomez Charinho (*Don Afonso Lopez de Baian quer*, 114,9)), activos ambos no círculo alfonsí (aínda que Charinho estende a súa obra ata Sancho IV); polo tanto, trátase dun recurso coñecido do que Alfonso X se serve para escribir unha cantiga sobre Maria Perez e o ámbito das soldadeiras. Segundo se relata no texto, a *madeira* non só afectou a Balteira, senón que parece que houbo dúas destinatarias máis, tamén soldadeiras, ás que lles agradaría (“sen sanha”, v. 12): as nomeadas son Maior Moniz (v. 11), Mari’Aires (v. 13) e Alvela (v. 15)⁴². Todas as acollerían na *montanha* (v. 15), en referencia sexual ao ‘monte de Venus’ (Montero Cartelle, 1995: 441). A última e V cobra versa sobre o tamaño fálico da madeira nun “alarde de falicismo patriótico”, sinala Elisa Vàsvari (1999: 462), no que se loa as virtudes da *midida d’Espanha* (v. 16)⁴³.

O intricado discurso textual remata cunha última parte que suscitou un intenso e interesante debate entre a crítica: *cab’ou danha* (Paredes, 2010)⁴⁴, *boudanha* ‘pranta cucurbitácea con raíz en forma fálica’ (Lopes⁴⁵) e como antropónimo *Boudanha* (Gonçalves, 2016: 566-567) e alcume dado a algún individuo coñecido en referencia ao nome da pranta indicada antes (Arias Freixeiro, 2016). En suma, toda a cantiga dedicada ao cálculo da *midida* da *madeira* para a Balteira conforma unha divertida e complexa metáfora sexual con duplos (e incluso triplos) significados.

3.6. Outra cantiga ten como posible protagonista a Maria Perez a Balteira nunha hipotética reconstrución a partir do primeiro verso que falta no único manuscrito (B 471bis) que con-

40 Montero Cartelle (1995: 439). Non obstante, hai que notar un cambio de actante na expresión figurada das *pernas d’scaleira*: no comentario ao verso da cantiga en UC o suxeito é interpretado como referencia “á figura corporal masculina” (<https://universocantigas.gal/cantigas/joan-rodriguez-foi-esmar-a-balteira>).

41 Sobre esta referencia vid. o estudo de Lorenzo Gradín (1999).

42 Gonçalves (2016: 561-564) difire na lección manuscrita do verso 15 da edición de Paredes (que segue as de Lapa, 1965 e 1970), e propón “E ja x’as colheron [ẽ] na montanha” entendendo que a partícula “as” é un pronome de terceira de persoa de plural referido a *madeiras*. Tomando en consideración as apreciacións de Lacarra (2002) arredor dos consoladores e a sexualidade feminina, apunta tres significacións distintas arredor da *madeira* nesta composición: ademais de ‘material de construción’ e ‘membro viril’, vistos antes, engade unha terceira relacionada coa acepción de ‘consolador’, como acontece na irónica sátira contra a *abadessa* de Fernand’Esquio.

43 Vàsvari establece unha conexión entre o mencionado alarde fálico e a tipoloxía do *gap* ‘fanfarronado’ carnavalesco que gozou de certo éxito na lírica occitana (Vàsvari, 1999: 466).

44 O autor defende a lectura proposta en Paredes (2019: 95-102, publicado en 2001 baixo o título: “[Ou] cab’ou danha/ca bode d’anha. Dos interpretacións para una lectura de la cantiga B 481/V 64 de Alfonso X”).

45 A proposta é explicitada en CMGP: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=485&pv=sim>.

serva a composición ([*Maria Perez vi muit'assanhada*]) (Paredes, 2010: nº 16)⁴⁶. A relación de Pero d'Ambroa coa soldadeira serve de indicio para esta atribución, aínda que hai autores que non comparten este criterio aducindo que o citado trobador mantivera relacións con outras fémias (sobre todo, Paredes, 2010)⁴⁷. Nesta composición descubrimos unha nova faciana da Balteira, a dona *sanhuda*, no suposto de que pertenza esta cantiga ao seu ciclo. A muller móstrase enfadada, ante a rogo de que perdoe ao poeta, porque el se portara mal con ela:

de perd[o]ar quen no mal deostasse,
com'el fez a min, estando na sa pousada.⁴⁸
(vv. 11-12)

A soldadeira “E por esto é grande a mia nomeada” (v. 25) expresa o seu carácter propio (“ca sempre fui temuda e dultada” v. 28). O refrán que remata todas as cobras fai fincapé no seu temperamento e xenio cun proverbio final facilmente comprensible aínda na actualidade e que corrobora as súas palabras coa aserción da sabedoría popular⁴⁹:

Se ùa vez *assanhar* me fazedes,
Saberedes quaes peras eu vendo

Nesta ocasión Afonso X (re)utiliza unha estratexia discursiva que entronca o seu enunciado con outros rexistros. A *sanha* feminina adoita aparecer como motivo na cantiga de amigo, na que a voz feminina se mostra anoxada co seu namorado por diferentes causas (partida, a tardanza, a mentira...)⁵⁰.

Carlos Alvar (1998: 13-14) suxire unha interpretación, bastante plausible, de todo este discurso poético nun contexto máis obscuro e con máis significacións engadidas. O enfado e as queixas da soldadeira consideraríanse en clave totalmente sexual centrándose a cantiga nunha dobre aldaxe: por unha parte, a impotencia de Pero d'Ambroa (a dona sentiríase *viltada* —v. 17— pola incapacidade do home de tratala como ela desexaría nese encontro

46 Reconstrución de Michaelis (2004: 264), seguida por Lapa (1975) e Lopes (CMGP). O feito de que Vasco Perez Pardal critique á Balteira por só conceder os seus favores a Pero d'Ambroa confirma que se trataría dunha relación consolidada e que se puido utilizar no contexto dos xogos e intercambios poéticos da corte de Afonso X. Marcenaro (2010) tamén estuda a composición en relación con Ambroa.

47 Ferreiro, en UC, tamén edita a cantiga como acéfala (<https://universocantigas.gal/cantigas/--porque-lhirogavan-que-perdoasse>).

48 Paredes (2010) e Lopes (CMGP) indican o valor recto para *pousada* de 'albergue'. De estar o termo *pousada* referido á muller, podería remitir ao sexo feminino (Montero Cartelle, 1995: 434), no mesmo sentido que Pero da Ponte en *Maria Pérez, a nossa cruzada*: “Tal maeta como será guardada,/ pois rapazes albergan no logar,/ que non aja seer mui trastornada? /Ca, o logar u eles an poder,/ non á pardon que s' i pos-sa asconder,/ assi saben trastornar a *pousada*” (120,20, III, vv. 13-18). E incluso, podería interpretarse en sentido figurado que se refira a un encontro privado entre Ambroa e a muller (Alvar, 1998: 14).

49 Sobre a significación e emprego deste proverbio nas cantigas, véxase Falcão (2012: 74-75).

50 O estudo do motivo da *sanha* na cantiga de amigo pode consultarse en Vázquez Pacho (1999). Hai que advertir que, aínda que con menos rexistros, tamén se insire a expresión *sanha* (e derivados) na cantiga de amor e no escarnio.

suxerido a través do termo *pousada* —v. 13—) e, por outra, a insaciable voracidade da soldadeira, enfadada e que expresa o seu desexo de castigalo por terlle fallado (v. 26).

3.7. *Falavan duas irmanas, estando ante sa tia* (Paredes, 2010: nº 21) está composta tan só por unha cobra de catro versos, polo tanto, a cantiga conservada estaría obviamente incompleta. Copiada só en B nunha disposición de 7 versos curtos con problemáticas rimas, a *dispositio* habitual que, non obstante, adoitan referenciar os editores para este texto, é unha cobra de catro versos, como indicamos antes, cun esquema métrico 14' 14'a 6b 12b. O sucinto texto, a pesar da súa brevidade, presenta unha serie de elementos singulares que deben ser salientados. A presentación indirecta dun diálogo entre dúas *irmanas* inseriría o discurso textual dentro da órbita da cantiga de amigo, tipoloxía no que *irmanas* adoitan concorrer en calidade de confidentes asociadas á *amigas* (ou *amiga*, en singular)⁵¹. A irrupción no escenario dun personaxe inusual como a *tia*, así como a mención á preocupación da namorada por quedar solteira, sitúan á composición nas marxes do ámbito da tipoloxía amorosa, polo que é catalogada nos denominados 'escarnios de amigo'⁵². Sería pois unha parodia de carácter amoroso na que se inclúen motivos propios dese rexistro de *amigo* como a alusión indirecta á coita ("en grave día naci", v. 1), á interlocución das *irmanas* (vv. 1 e 2) ou á mención ao rei (aínda que está incluída nun contexto novo e particularmente significativo ao aludir á autorización rexia para *casar*)⁵³:

e nunca *casarei*,
aí, mía irmana, *se me non cas el Rei*"
(18,19, vv. 3-4)

A lectura do último segmento como: "se me non [vou a] cas d'el Rei" (Lapa, 1970: nº 5; Lopes, CMGP) induce a unha interpretación diferente do verso 4, no que se aludiría á corte do Rei, entendendo *cas del-Rei* como complemento de lugar (Gutiérrez, 2006: 193), en vez de referencia á 3ª persoa do singular do presente do verbo *casar*.

Cómpre destacar, en relación coa representación feminina no cancionero individual alfonsí, que a inserción de *tia* sobresa pola súa excepcionalidade, dado que só se rexistra

51 Nótese que a conservación do –n– intervocálico na forma *irmana* é un trazo arcaico común na cantiga de amigo. Sobre este arcaísmo, vid. Ferreiro (2008).

52 Lapa incluía o texto no repertorio das cantigas de escarnio (Lapa, 1970: nº 5). Sobre a definición dos 'escarnios de amigo' e a análise particular desta composición, recomendamos a consulta de Gutiérrez García (2006: 174-175). Sobre a composición vid. tamén Bertolucci (1993: 38).

53 Neste sentido Ferreira destaca a importancia do control rexio no matrimonio da nobreza desenvolvido en todo o territorio ibérico: "tanto em Portugal como em Castela-Leão, os respectivos monarcas, à época Afonso III e Afonso X, empreendem na segunda metade do século XIII uma política de centralização do poder régio que passou, por um lado, pelo reforço legislativo e, por outro, pela fragilização da nobreza territorial e pelo favorecimento da aristocracia curializada. Obter o controlo da política de casamentos e heranças, de que tanto dependiam as grandes casas senhoriais, era um instrumento essencial para atingir estes últimos objectivos" (2010: 223, n. 32).

noutra ocasión nunha cantiga de escarnio de Pero da Ponte, autor pertencente á corte alfonsí⁵⁴. O rei sabio coloca a esta figura feminina na posición significativa de rima como palabra rimante, se cadra intencionadamente, aínda que tamén puido intervir na súa utilización a combinación métrica con *dia* (v. 2). Ademais, hai que notar a verbalización da actitude desesperada da amiga ante a perspectiva de quedar solteira, un trazo que chama a atención e sorprende (Gutiérrez, 2006: 193).

3.8. En *Med' ei ao pertigueiro que ten Deça* (Paredes, 2010: nº 5), parecería que, segundo o incipit enuncia, o personaxe central debería ser a figura do *pertigueiro*⁵⁵, se ben a lectura detida do texto descobre a relevancia da *senhor* (nomeada reiteradamente nos versos 3, 9 e 15). A cantiga é difícil de descifrar en toda a súa complexidade⁵⁶. Catalogada como un 'escarnio de amor' (Gutiérrez, 2006: 43), a súa relación co rexistro amoroso reflíctese en dous motivos principais: a mención do amor que sente pola dama e a manifestación da imposibilidade de vela ("non vi mia senhor [á] mui gran peça", v. 3, "non vi mia senhor, ond'ei gran doo", v. 9). A inserción dentro do xénero paródico produciríase ao non respectar o segredo da identidade da namorada dándose a coñecer nun espazo tan destacado na estrutura formal da composición como o refrán. O problema complícase na lectura e interpretación dos primeiro e terceiro versos deste estribillo. Se se seguen as edicións de Paredes e Lapa (1970: 56-57) trataríase dunha única muller chamada Mília Sancha Fernándiz:

Mília Sancha Fernándiz, que muit' amo.
Antolha-xe-me riso, pertigueiro: chamo
Mília Sancha Fernándiz, que muit' amo.
(18,24, vv. 4-6 e ref.)

Agora ben, en B 460 lese claramente unha conxunción "nen" entre os primeiros dous nomes, polo que, en vez dunha dona, o poeta podería estar referíndose a dúas, un feito que aínda contraviría se cabe máis as normas que rexían o código cortés. Trátase daquela dun

54 A composición de Pero da Ponte (*Pois vos vós cavidar i non sabedes*, 120,38) versa sobre os consellos que o autor lle dá a unha muller casada para vingarse do seu marido. A forma "tía" é utilizada en función de apóstrofe e en rima a primeira vez que aparece na composición (II, v. 8); máis adiante ocupa un lugar central no verso (v. 17, v. 19).

55 Nótese que *pertigueiro* procede de *pértiga* 'vara' (que levaría na man como símbolo do mando no seu oficio. M. Rodrigues Lapa defíneo como 'defensor dos bens das igrejas e dos mosteiros, cargo desempeñado por persoas poderosas' (*Vocabulario das cantigas de escarnho e maldizer*, consultado a través de DDGM: http://ilg.usc.gal/ddgm/ddd_pescura.php?pescura=pertigueiro&tipo_busca=lem). En dicionarios modernos como o *Diccionario Gallego* de Cuveiro Piñol (1876) dise deste termo que era "el ministro que en las catedrales lleva la vara ó pértiga, de donde tomó el nombre" (consultado en DdD, http://ilg.usc.gal/ddd/ddd_pescura.php?lang=gl&pescura=pertigueiro&tipo_busca=lema), polo que podería interpretarse en connotacións obscenas asociadas a este nome derivadas da designación *pértiga* como 'membro viril masculino'.

56 Neste sentido a alusión á calvicie (e a falta de pelo) do *pertigueiro* comparándoa con Pero Gil é de difícil *entendimiento*: "semelha Pero Gil na calvereça" (v. 2), "que semelha Pero Gil no feijoo" (v. 8) e "que semelha Pero Gil no vedejo" (v. 14).

xogo poético buscado por Alfonso X? Nesta liña de interpretación Lopes presenta a seguinte lección do refrán:

Mília nem Sancha Fernándiz, que muit'amo
—Antolha-xe-me riso, pertigueir', e chamo
Mília e Sancha Fernándiz, que muit'amo⁵⁷.

Lopes propón incluso unha posible identificación das persoas citadas a partir da documentación: segundo o *Livro de Linhagens*, podería tratarse de “Fernão Esteves de Castro, pertigueiro de Santiago (e não de Deza), (...) casado com uma D. Milia de Mendonça”, que tivo unha filla chamada Sancha Fernández. De acordo con esta hipótese, o poeta estaría insinuando que ten non unha, senón dúas *senhores*, nai e a filla⁵⁸.

3.9 En liña coa anterior cantiga, en *Senhor, justiça viimos pedir* (Paredes, 2010: nº 29) podería agacharse o apelativo dunha soldadeira. O poeta pide xustiza ao rei por un furto e nomea a Gris como a vítima dese roubo. A acción sería levada a cabo por un *romeu*, segundo relata un *judeu*:

a *Gris* furtaran tanto, que poren
non lhi leixaron que possa *cobrir*;
pero atant' aprendi dun *judeu*:
que este furto fez ùu *romeu*,
que foi [ante] ja outros escarnir.
(18,41, vv. 3-7)

A composición volver ser escura e con dobres significados difíciles de interpretar. De acordo con Lopes⁵⁹, Gris podería ser o nome dunha soldadeira (non identificada). A hipótese parécenos factible tendo en conta a relevancia que adquire no texto o verbo *cobrir* que, como ocorre noutras sátiras, agacha unha significación obscena evidente⁶⁰. O verbo reitérase no cuarto verso das tres estrofas⁶¹. A suxestión dunhas relacións sexuais (incluso con un *judeu* e con un *romeu*), que se pode desprender subrepticamente dos seus versos, confirma en certa medida este sentido textual que apuntamos e corrobora que Gris apelaría a unha muller.

57 Vid. a lectura e comentarios en nota en CMGP (<https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=461&tr=4&pv=sim>). UC tamén recolle esta interpretación, pero no terceiro verso do refrán propón “*Mília nen Sancha Fernandiz, que muit'amo*” (<https://universocantigas.gal/cantigas/medei-ao-pertigueiro-que-ten-deca>).

58 Vid. comentarios á cantiga na base de datos CMGP (<https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=461&tr=4&pv=sim>).

59 Vid. CMGP no enderezo (<https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=487&tr=4&pv=sim>).

60 Por ex. na cantiga citada antes, a propósito da *madeira*, *En Arouca ùa casa faria*, 60,3 de Afonso Lopez de Baian.

61 Mediante o recurso do dobre e mordobre, reitérase na II estrofa: “ca eno rostro trage, e non ten /por de-reito de s' end' el *encobrir*” (vv. 10-11); e na III estrofa: “e sol non cata como *Gris* non ten /nunca cousa de que s' e[le] *cobrir*” (vv. 17-18).

Con todo, hai que sinalar que o editor de Alfonso X, Juan Paredes, non entende que Gris sexa o nome dun personaxe feminino e indica que se trata dunha cantiga de escarnio dirixida contra un fidalgo “que pretendía encubrir su pobreza con la excusa de haber sido robado” (2010: 210).

4. Quedan por examinar agora as figuras femininas que desempeñan un papel secundario no repertorio obxecto de estudo. En primeiro lugar, ocupa un lugar especial o papel que desempeña en *Ao daiam de Cález eu achei* (Paredes, 2010: nº 39), posto que as donas se converten nas vítimas das malas artes e dos feitizos do deán de Cádiz. A composición satírica é extensa (está composta por cinco cobras de sete versos) e presenta un carácter eminentemente obsceno. Descríbense as fazañas eróticas deste personaxe que utiliza libros máxicos para hipnotizar as mulleres e manter relacións carnaís con elas⁶²:

conos libros que ten non á molher
a que non faça que semelhen grous
os corvos, e as anguias babous,
per forza de foder, se x'el quiser.
(18,4, vv. 11-14)

A lista de mulleres agraviadas por tales prácticas esténdese a persoas da marxinalidade da sociedade medieval da época como as mouras e as posuídas polo demo. Poucas (ou ningunha) escapan aos seus poderes. O poeta relata que “fod’el as *mouras* cada que lhi praz” (v. 21), un acto que sorprendería (e buscaba sorprender) intencionadamente ao público que escoitaba as cantigas, posto que as relacións sexuais con *mouras* estaban severamente penadas pola lexislación. Tampouco escapan aos seus encantos “se molher aja que o demo ten” (v. 26) e as doentes (“fogo de San Marçal”⁶³). A todas exorciza e libera co poder que emana deses *livros* que el posúe sobre a *arte de foder*:

e se acha moller que aja [o] mal
deste fogo que de San Marçal é,
así [a] vai per foder encantar
que, fodendo, lli faz ben semellar
que é geada ou nev’e non al”
(18,4, vv. 31-35).

62 Repárese que Alfonso X, á parte da crítica ao deán, tamén se burla dos libros máxicos e das consecuencias que provocan. É sabido o grande interese que este tipo de textos ofrecía a Alfonso X (cf. por exemplo o *Libro de Astromagia* escrito no *scriptorium* alfonsí). D’Agostino (2012) indaga sobre a posible natureza deste libros e o seu poder nun interesante artigo que compila toda a información sobre a cantiga e aporta novos datos. Cf., así mesmo, o estudo detallado desta composición en Sodr  (2013).

63 O *fogo de San Marçal* é citado como doenza nas *Cantigas de Santa María*; polo tanto, Alfonso X estaba moi familiarizado con este mal, non raro no ámbito da Idade Media. A propósito da orixe desta enfermidade, das manifestacións corporais e da súa utilización no cancionero mariano, consúltese González (2017: 30-31).

D'Agostino abre unha nova vía de interpretación na identidade do personaxe masculino a partir da indagación na natureza deses *livros*. Segundo este crítico, a designación *daian*, á parte de 'deán' (isto é, de home pertencente ao ámbito da igrexa), podería ter relación co termo hebraico *dayán* 'xuíz do tribunal rabínico'. De ser así, o poder destes textos tan particulares —se cadra de temática xinecolóxica e androlóxica e relacionados coa escola de Salerno— estaría exercitado por alguén que coñecía ben as artes ocultas e que aportaría novas significacións ao discurso poético da cantiga⁶⁴.

Con menos carga expresiva, ou polo menos máis contida, a presenza feminina aparece en tres composicións que comentaremos a continuación.

A figura do *daian* volve intervir como protagonista dun ficticio episodio en *Penhoremos o daian* (Paredes, 2010: nº 4). Nesta ocasión criticase a este individuo por ter roubado uns cans de caza proponendo tomar en compensación *na cadela polo can* (segundo verso do refrán e refrán inicial). A construción da expresión podería ter orixe nun proverbio ou nunha forma de elocución que funcionase como frase feita ou popular⁶⁵. O termo *cadela* estaría agachando de forma encuberta a barregá do deán (Vallín, 1999; e Paredes, 2010: 92-93). Mettmann (1966: 318) apuntara unha posible identificación desta amante coa soldadeira Maior García, a partir do xogo expresivo co adxectivo *maior*, incluído na última parte da II cobra e que recolle parte da secuencia do segundo verso do refrán⁶⁶:

e filhar-lh' ei a *maior*
sa *cadela*, polo can,
Penhoremos o daian
[na *cadela* polo can]
(18,32, II, vv. 15-16)⁶⁷

No xénero da cantiga de escarnio, *Maior Garcia* é citada en catro composicións de tres trobadores do ámbito alfonsí, e en dúas maniféstase (ou insinúase) unha relación amorosa con cargos (ou homes) da igrexa: concretamente en *Mayor Garcia vi tan pobr'ogano* (116,13) de Pedr'Amigo de Sevilla⁶⁸ e en *Mayor Garcia, ssepr'oyo dizer* (64,15) de Joan

64 D'Agostino apunta a que Alfonso X puido ter coñecemento de textos da escola salernitana como o *Liber de coitu*, de Constantino Africano, e a súa versión *Liber minor de coitu*, de autor anónimo (D'Agostino, 2012: 290).

65 Neste sentido Falção (2012: 16) recolle a secuencia como "provérbio perdido ou proverbialização" e dá a coñecer as consideracións ao respecto de Kenneth R. Scholberg (percibida como refrán), e de Carlos Alvar (en tanto forma estrófica popular).

66 Hipótese exposta por Vallín no traballo citado (1999: 133-138) e tamén por Lopes (<https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=460&pv=sim>).

67 Na III cobra o poeta volve insistir nos dous últimos versos no proveito que sacará do cambio: "e querreime ben servir /da cadela, polo can" (vv. 23-24).

68 A cantiga consérvase de forma incompleta e está composta dunha soa cobra: "*Mayor Garcia vi tan pobr'ogano / que nunca tan pobr'outra molher vi, / que, se non fosse pol-o arcediano, / non avya que deytar sobre ssey; / ar cobrou pois sobr'ela o dayan / e, per aquilo que lh' antr' anbus dam, / and' ela toda coberta de*

Baveca⁶⁹. O outro poeta que se refire á soldadeira é Pero Garcia d'Ambroa en *Maior Garcia est'omiziada* (126,6). Coñecendo a actividade e dinamismo dese ambiente cultural, como vimos anteriormente noutros casos, é moi posible que *cadela* sexa unha vez máis unha alusión solapada a *Maior Garcia*, reprobada nesa serie textual de catro cantigas de escarnio.

Relacionada co mundo da feiticaría (pero en sentido positivo), en *Direi-vos d'un ricomen* (Paredes, 2010: nº 6) maniféstase unha *velha* para criticar a miseria e avareza deses nobres de segunda orde que apenas tiñan medios para subsistir. O albo da crítica é nitidamente o grupo deses cabaleiros de minguado extracto social, ridiculizados neste caso pola súa forma de vida⁷⁰. Para confirmar que a fraqueza física que sufría o devandito personaxe se debía a fame e non a outra causa, o narrador dálle voz a unha *vella* lúcida e sensata, que afirma:

A *velha* en diss' *atal*:
—Daquesto foi, que non d' al,
de que comestes mui mal.
E começou de riir
muito del e [e]scarnir.
(18,10, vv. 16-20)

Outra das composicións que recollen nos seus versos a figuras femininas é a *tençon* bilingüe occitano / galego-portuguesa, *Sinner, us vein quer* (Paredes, 2010: nº 23), que mantén cun trovador nomeado Arnaut sobre o tema escatolóxico dos navíos propulsados por *vents*⁷¹ (páxinas atrás fixemos unha breve referencia a este debate a propósito do verbo *peer*). A dama aparece na III cobra nun evidente contradiscurso do código cortés. Arnaut loa as virtudes da súa amada mediante unha hipérbole totalizadora, propia da tradición encomiástica do rexistro amoroso, o enunciado (“qu'un faray o vent tan cortes” v. 20) e a expresión latina que introduce ao final do verso 24 inducen ao auditorio elementos que afastan a secuencia da aparente cortesía⁷². Di Arnaut:

pano.” (116,13). Repárese que a soldadeira neste caso mantén relacións cos dous homes da igrexa á vez: o *arcediano* e o *dayan*.

69 Ademais, rexístrase en *Un escudeiro vi hoj'arrufado* (64,28), do mencionado Joan Baveca, e *Maior Garcia est'omiziada* (126,6), de Pero Garcia d'Ambroa. Un estudo sobre Maior Garcia na serie de textos que citan explicitamente a esta soldadeira pode consultarse en Samyn (2014).

70 Acerca do conxunto de textos satíricos nos que se satiriza a cabaleiros e nobres, vid. Bertolucci (1993: 39) e Tavani (1995: 109-112).

71 Previamente Arnaut Catalan compuxo con Ramon Berenguer IV a *tençon* occitana *Amics N'Arnautz, cent dompnas d'aut parage*, sobre o mesmo tema dos navíos empuxados mediante *pets* (Riquer, 1970: III, 1353-1354).

72 Lapa (1975: 631) suxire para a expresión un efecto cómico na propia cita ou unha adaptación deformada da secuencia occitana *com filhas outras cent*.

que mia dona, qu' es la melhor
del mond' e la plus a[vi]nent,
faray passar a la dolçor
del temps, *cum filias alteras cent*
(19,42, vv. 21-24)

Ao que Alfonso X contesta:

— Don Arnaldo, fostes errar,
por passardes con batarês
vossa senhor a Ultramar,
(vv. 25-27)

5. Despois desta sucinta análise dos textos que conteñen referencias femininas no corpus profano alfonsí, cabe preguntarse pola proporcionalidade das mulleres citadas en relación coa masculinidade subxacente e dominante. Neste sentido ten especial relevo a estrutura do cancionero de Alfonso X, no que o rexistro satírico é o maioritario (e neste xénero o discurso está orientado nitidamente cara ao ámbito masculino). Non debemos esquecer que o poeta é quen expresa a través dos seus versos o control do contido e está condicionado polas convencións culturais e sociais da época e do espazo no que vive (Lanciani / Tavani, 1995: 44). No repertorio alfonsí visualízase unha presenza feminina cualitativamente relevante, posto que case un terzo dos seus cantares inclúen a mulleres con certo protagonismo⁷³. Cuantitativamente son as soldadeiras (con case media ducia de intervencións como actantes principais e secundarias) as que ocupan o lugar preeminente, pero convén non desprezar a pluralidade que se asoma aos seus versos (mouras, feiticeiras, barregás, *senhores*, vítimas dos enganos dos homes, etc.), pertencentes ao ámbito da marxinalidade social.

Ademais, hai que ter presente que na construción poética cobran especial relevo as convencións marcadas pola tradición (as cantigas de amor) e o seu contradiscurso (as cantigas de escarnio). Neste último xénero configúrase unha importante serie textual construída como a súa réplica. Non só é o caso de composicións evidentes como *Non quer'eu donzela fea*, *Med'ei ao pertigueiro que ten Deça*: ou *Falavan duas irmanas, estando ante sa tia*, senón doutras como *Fui eu poer a mao noutro di*, *Domingas Eanes houve sa baralha* ou incluso a *tençon Sinner, us vein quer*.

A identificación das mulleres da produción poética de Alfonso X queda agachada na nebulosa do anonimato. Trátase isto dunha estratexia discursiva? Podería ser. Os poucos nomes que aparecen son frecuentes ou pouco diferenciados (Sancha Eanes, Dominga Eanes, Maior Moniz, Mari'Aires Alvela). O único caso en que existe algún testemuño documental céntrase, por suposto, en Maria Perez, a famosa Balteira, á que dedicaron un conxunto de textos Alfonso X e trovadores do seu círculo, como xa se indicou. Esta Maria Perez podería

73 Recentemente Joseph Snow fixa a súa mirada para unha sucinta antoloxía feminina en sete destas cantigas de Alfonso X protagonizadas por mulleres a fin de achegalas ao ámbito anglosaxón coa publicación da súa tradución ao inglés (vid. Snow, 2019).

ser identificada con *Dona Maria Perez*, “filla de D. Pedro Joham de Guimaranes e de D. Azenda Pelaez”, rexistrada nun documento do mosteiro de Sobrado dos Monxes en terras de Armea (A Coruña)⁷⁴. As outras mulleres que poderían ser identificadas —pero isto é unha mera hipótese— atópanse na cantiga *Med’ei ao pertigueiro que ten Deça*, se se acepta a lectura e interpretación de Lopes. *Milia e Sancha Fernandez* serían Milia de Mendonça, casada con Fernão Esteves de Castro, pertigueiro de Santiago, que tivo unha filla chamada Sancha Fernandez⁷⁵. Dúas damas galegas, polo tanto, ou ben cabería pensar que Alfonso X está tratando de ‘jugar de palabras’ (Sodré, 2012: 97).

Para rematar o noso achegamento ao ámbito feminino alfonsí, queremos concluír reafirmando unha vez máis que a análise do corpus obxecto de estudo mostra o binomio da representación feminina na lírica profana (e incluso relixiosa), na que o *vituperium* máis atrevido e as críticas máis obscenas conviven coas ironías máis sutís, inocentes e divertidas; dobres e triplos *entendimentos* que atraen a atención do público, de antes e de agora. O seu cancionero individual é un exercicio literario intencionado, no que é posible que se compuxeran máis cantigas de amor e de amigo. As donas que deixan entrever os seus cantares sitúanse na marxinalidade (agás as escasas referencias nos xéneros amorosos), moi distantes desa “dona das donas, Sennor das sennores” que Alfonso X loaba como trobador nas súas *Cantigas de Santa María*.

Bibliografía citada

- Airas Freixedo, X. B. (1993), *Antoloxía da poesía obscena dos trobadores galego-portugueses*, Vigo: Edicións Positivas.
- Airas Freixedo, X. B. (2016), “Arredor de *boudanha*: unha nova proposta de edición e interpretación da cantiga *Joan Rodriguiz foi esmar a Balteira* (B 481, V 64), de Afonso X”, *Verba*, 43, pp. 421-429.
- Airas Freixedo, X. B. (2017), *Per arte de foder. Cantigas de escarnio de temática sexual*, Berlin: Frank & Timme.
- Alfie, F. (2004), “The morality of misogyny: the case of Rustico Filippi, vituperatore of women”, *Quidditas*, 25, pp. 43-70.
- Alvar, C. (1998), “Alfonso X, poeta profano. Temas poéticos”, en A. Toubert (ed.), *Le rayonnement des troubadours, Actes du Colloque de l’Association Internationale d’Études Occitanes (Amsterdam, 16-18 Octobre 1995)*, Amsterdam – Atlanta: Rodopi, pp. 3-17.
- Bertolucci, V. (1993), “Alfonso X”, en G. Lanciani / G. Tavani (eds.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 36-41.

74 Sobre esta posible identificación vid. o noso artigo Corral (2015: 71-74).

75 Máis información en CMGP (<https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=461&pv=sim>).

- Billy, D. (2010), “Retour sur *Ben sabia eu, mha senhor* (T18,5)”, *Ars Metrica*, 12, 2010 [accesible en https://ars-metrica.germ-ling.uni-bamberg.de/wp-content/uploads/2012/12/Billy_2010_Retour-sur-Ben-sabia-eu-mha-senhor.pdf] [data de consulta 10/01/2021].
- CMGP=*Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*, G. Videira Lopes / M. P. Ferreira, et al. (2011-), Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. [Accesible en: <http://cantigas.fcs.unl.pt/>][data de última consulta 30/01/2021].
- Cunha, V. (2015), “A soldadeira na língua dos jograis e dos trovadores”, *Revista do CESP*, 35 (54), pp. 117-132.
- Corral Díaz, E. (2017), “Maria Balteira, a Woman Crusader to Outremer”, en C. González Paz (ed.), *Women and Pilgrimage in Medieval Galicia*, Burlington: Asghate, pp. 65-80.
- Corral Díaz, E. (2017), “O *vituperium* femenino: a cualificación de *peideira* nas cantigas de escarnio”, en J. C. Ribeiro Miranda (org.), *En Doiro antr’o Porto e Gaia: Estudos de Literatura Medieval Ibérica*, Porto: Estratégias Criativas Sistemas, pp. 234-245.
- Corral Díaz, E. (2020), “A singularidade do discurso trobadoresco de Alfonso X”, *Laborhistórico*, 6 (2), pp. 428-443.
- D’Agostino, A. (2012), “A vueltas con el Déan de Cádiz”, en *Estudios de literatura medieval. 25 años de la AHLM*, Murcia: Universidad de Murcia, pp. 315-325.
- DdD=*Dicionario de Dicionarios da lingua galega*, A. Santamarina (coord.) [accesible en <http://ilg.usc.gal/ddd/>][data da última consulta 30/01/2021].
- Duby, G. (1992), “El modelo cortés”, en G. Duby / M. Perrot (dir.), *Historia de las mujeres en Occidente*, Vol. II [*La Edad Media*, dir. por Ch. Klaspisch-Zuber], Madrid: Taurus, pp. 301-319.
- Falção, F. Scopel (2012), *O verbo satírico: provérbio e proverbialização na sátira galego-portuguesa*, Vitória: EDUFES-Editora da Universidade Federal do Espírito Santo.
- Ferreira, M. do R. (2010), “*Aqui, alá, alhur*: reflexões sobre poética do espaço e coordenadas do poder na cantiga de amigo”, en M. Brea / S. López Martínez-Morás (eds.), *Aproximacións ao estudo do Vocabulario trobadoresco*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 209-225.
- Ferreiro, M. (2008), “Edición e historia da lingua: sobre a representación da nasalidade no trobadorismo profano galego-portugués e as formas *irmana* e afíns”, en M. Ferreiro et alii (eds.), *A edición da Poesía Trobadoresca en Galiza*, A Coruña: Baía Edicións, pp. 77-96.
- Ferreiro, M. (2010), “Os hapax como problema e como solución. Sobre a cantiga 493/18,11 [B 495/V 78] de Afonso X”, en M. Arbor Aldea / A. Fernández Guiadanes (eds.), *Estudios de edición crítica e lírica galego-portuguesa, Verba*, Anexo 67, Santiago de Compostela, pp. 239-261.
- Gonçalves, E. (2016), *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*. A Coruña: Real Academia Galega [compilación de artigos].

- González, D. (2017), “O léxico da enfermidade nas *Cantigas de Santa María*”, *Estudis Romànics*, 39, pp. 23-42 [accesible en file:///C:/Users/esthe/AppData/Local/Temp/321044-Text%20de%20l'article-457037-1-10-20170427.pdf].
- Gouiran, G. (1993), “*Os meum replebo increpationibus* (Job, xxiii,4). Comment parler à Dieu sans prier, ou la contestation contre Dieu dans les lyriques occitane et galaico-portugaise”, en M. Brea (ed.), *O Cantar dos Trobadores*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 77-98.
- Gutiérrez García, S. (2006), *Amor e burlas na lírica trobadorescas. Un estudo das cantigas paródicas galegoportuguesas*, Sada: O Castro.
- Lacarra Lanz, E. (2001), “Sobre la sexualidad de la *soldadeiras* en la cantigas d'escarnio y maldizer”, en E. Lacarra Lanz (dir. y ed.)/ A. Temprano Ferreiro (dir.), *Amor, escarnio y linaje en la literatura gallego-portuguesa*, Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 75-97.
- Lacarra Lanz, E. (2011), “Representaciones de homoerotismo femenino en algunos textos literarios medievales”, *Atalaya*. [En ligne], 12 | 2011, mis en ligne le 30 juin 2011 [accesible en URL : <http://journals.openedition.org/atalaya/674>] [consultado 6/01/2021].
- Lanciani, G./ G. Tavani (1995), *As cantigas de escarnio*, Vigo: Xerais.
- Lapa, M. Rodrigues (1970), *Cantigas d'Escarnio e de Maldizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, 2ª ed. rev., Vigo: Editorial Galaxia [1ª ed. 1965, Vigo: Galaxia].
- Lee, H.-M. (2010), “Le blasphème comme déviance verbale au Moyen Age: bilan et perspectives”, en *Deviations and alienations of marginalized people in Medieval Europe. The seventh Korean-Japanese symposium on Medieval history of Europe 02/5, 2013* [accesible en <http://medsociety.or.kr/down/2010/Le%20blaspheme%20comme%20deviance%20verbale%20au%20Moyen-Age-Hye-Min%20Lee.pdf>] [data de consulta 10/12/2020]]
- Liu, B. M. (1995), “Obscenidad y transgresión en una cantiga de escarnio”, en L. López-Baralt (ed.), *Erotismo en las letras hispanicas: Aspectos, modos y fronteras*, Mexico City: Centro de Estudios Ling. & Lit., Colegio de Mexico, pp. 203-217.
- Liu, B. M. (2009), “Joke work and sex work, courtiers and soldadeiras”, *REEL-Revista Electrônica de Estudos Literários*, s. 1, a. 5, n. 5, pp. 1-9 [disponible en file:///C:/Users/esthe/AppData/Local/Temp/3540-Texto%20do%20artigo-5760-1-10-20120820.pdf] [consulta 12/02/2021].
- Lopes, G. Videira (1998), *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, 2ª ed. Lisboa: Estampa.
- Lorenzo Gradín, P. (1999), “O mosteiro de Arouca e a madeira nova”, en R. Álvarez Blanco/D. Vilavedra Fernández (coord.), *Cinguidos por unha arela común: homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, vol. 2, pp. 877-897.
- Lorenzo Gradín, P. (2015), “*Adversus Deum*. Trovadores en la frontera de la *cantiga de amor*”, en C. Alvar (coord.), *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 861-878.

- Marcenaro, S. (2009), “Tipologías de la *equivocatio* en la lírica gallego-portuguesa: *equivocatio in verbis singulis*”, *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, 38 (1), pp. 163-189.
- Marcenaro, S. (2010), “Alfonso (Infante?) de Castilla y Pero (García?) de Ambroa”, en J. M. Fradejas Rueda *et alii* (ed.), *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009). In memoriam Alan Deyermond*, Valladolid: Universidad de Valladolid, vol. II, pp. 1273-1282.
- Marcenaro, S. (2020), “Il canone della lirica non amorosa trobadorica alla luce della critica esterna”, *Estudis Romànics*, 42, pp. 157-176.
- Martínez Pereiro, C. P. (2010), “Del combate sexual al singular combate sexual en la sátira trovadoresca medieval gallego-portuguesa”, *Letras: revista de la Facultad de Filosofía y letras de la Pontificia Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*, 61-62, pp. 199-212.
- MedDB3= *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB)* [base de datos en línea]. Versión 3.7. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. <<http://www.cirp.gal/meddb>> (ISSN 1989-4546) [data de última consulta 20/01/2021].
- Mettmann, W. (1966), “Zu Text und Inhalt der altportugiesischen *Cantigas d'escarnho e de mal dizer*”, *Zeitschrift für romanische Philologie*, 82, pp. 308-319.
- Miranda, J. C. Ribeiro (2011), “Será Afonso, o sábio, o “autor anónimo” de A36-A39”, en M. do R. Ferreira / A. S. Laranjinha / J. C. Ribeiro Miranda (org.), *Seminário Medieval 2009-2011*, Porto: Estratégias Criativas, pp. 157-182.
- Montero Cartelle, E. (1995), “La interdicción sexual en el gallego medieval: la expresión de los órganos sexuales femeninos”, *Verba. Anuario Galego de Filoloxía*, pp. 429-447 [ahora accesible en <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/3255>].
- Oliveira, A. Resende de (2010a), “D. Afonso, infante e trovador. 1. Coordenadas de uma ligação à Galiza”, *Revista de Literatura Medieval*, 22, pp. 257-270.
- Oliveira, A. Resende de (2010 b), “D. Afonso X, infante e trovador II. A produção trovadoresca”, *La Parola del Testo*, 14 (1), pp. 7-19.
- Oliveira, A. Resende de (2013), “O irrequieto cancionero profano do Rei Sábido”, *Revista Portuguesa de História*, 44, p. 257-277.
- Pallares Méndez, M^a del C. (1990), “Las mujeres en la sociedad gallega bajomedieval”, en R. Pastor (comp.), *Relaciones de poder, de producción y de parentesco en la Edad Media y Moderna. Aproximación a su estudio*, Madrid: CSIC, pp. 351-373.
- Pallares Méndez, M^a del C. (1993), *A vida das mulleres na Galicia medieval*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Paredes, J. (2010), *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*, edición crítica, con introducción, notas y glosario, *Verba*, Anexo 66, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2^a ed. [1^a ed. 2001, L'Aquila: Japadre].

- Paredes, J. (2019), *Alfonso X y otras escrituras del trovar*, ed. a cargo de M. Brea. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela [recopilación de artigos].
- Pastor, R. (1992), “Una mirada española. Introducción”, en G. Duby / M. Perrot (dir.), *Historia de las mujeres en Occidente*, Madrid: Taurus, pp. 546-549.
- Rodríguez, J. L. (1993), “A mulher nos cancioneiros: notas para um anti-retrato descortés”, en A. Marco (coord.), *Actas do Simpósio Internacional Muller e Cultura*. Santiago de Compostela: USC, pp. 43-67.
- Riquer, M. de (1975), *Los Trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona: Planeta, 3 vols.
- Ruiz Doménech, J. E. (1986), *La mujer que mira (crónicas de la cultura cortés)*, Barcelona: Quaderns Crema.
- Samyn, H. Marques (2014), “A soldadeira e seus clérigos. Para unha lectura feminista de *Mayor Garcia ssenpr’oy[o] dizer* (B1455 / V1064)”, *IDIOMA*, 27, 2º semestre, pp. 39-48.
- Snow, J. T (2019), “The Seven Satires of Alfonso X Involving Women, en English Translation”, *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, 48 (1), pp. 129-154.
- Sodré, P. R. (2012), “O nome de donas e soldadeiras nas cantigas satíricas de Afonso X”, *Convergência Lusíada*, 27, pp. 83-102.
- Sodré, P. R. (2013), “Ao daian de Cález eu achei, de Afonso X: Um deão leitor de arte amatória”, *Revista Diálogos Mediterrânicos*, 4 [accesible en www.dialogosmediterraneicos.com.br Número 4 – Junho/2013] [consulta 22/01/2021]
- Souto Cabo, J. A. / E. Fidalgo Francisco (1995), “El amor de oídas desde la lírica gallego-portuguesa”, en J. Paredes (coord.), *Medioevo y literatura : actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. II, pp. 313-328.
- Tavani, G. (1999), *Arte de Trovar do cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa: introdução, edição crítica e fac-símile*, Lisboa: Colibri.
- Tavares, V. Giuliani Barbosa (2017), “As feiúras física e moral femininas em cantigas de escárnio e maldizer de Afonso X”, *Desassossego*, 17, jun., pp. 128-143.
- UC = *Universo cantigas. Edición crítica da poesía galega-portuguesa*, Manuel Ferreiro (dir.) (2018-), Universidade da Coruña [accesible en <http://universocantigas.gal>, ISSN 2605-1273][data de última consulta 30/01/2021].
- Vallín, G. (1999), “El deán y el villano: un poema de Alfonso El sabio y una canción tradicional”, *Madrygal*, 2, pp. 133-138.
- Väsvari, L. O. (1999), “*La madeira certa... a medida d’España* de Alfonso X: un gap carnavalesco”, en S. Fortuño Llorens / T. Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrés de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1977)*, Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, vol. 3, pp. 459-470.
- Vázquez García, T. (2018), “A representación das soldadeiras nas cantigas de escarnio galego-portuguesas e na cultura visual románica”, *Cuadernos de Estudos Galegos*, LXV, (nº 131), pp. 107-131.

- Vázquez García, T. (2021), “Unha aproximación semántica aos termos *soldada e soldadeira*”, en *Tenh’eu que mi fez el i mui gram bem*». *Estudos sobre cultura escrita medieval dedicados a Harvey L. Sharrer*, Madrid: Sílex (no prelo).
- Vázquez Pacho, M. del C. (1999), “A *sanha* nas cantigas de amigo”, en S. Fortuño Llorens / T. Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrés de l’Associació Hispánica de Literatura Medieval* (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997), Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, vol. III, pp. 47-488.
- Vieira, Y. Frasteschi (1983), “Retrato medieval de mulher: a bailarina com pés de porco”, *Revista de Estudos Portugueses e Africanos*, 1, pp. 95-110.

