

Edición e Interpretación*

Laura Tato Fontaíña. Universidade da Coruña

Dentro do amplo abano de aspectos que comprende a edición de textos líricos medievais galego-portugueses, quizais resulte interesante reflexionarmos sobre a interdependencia que se produce entre a correcta edición dun texto e a súa axeitada interpretación. Utilizo a mantenta o termo ‘interdependencia’, porque resultaría case imposíbel determinar cal dos dous aspectos condiciona máis, ou en primeiro lugar, ao outro, e mesmo poderíamos, no van intento de establecermos a preeminencia de un sobre o outro, acabar caendo nos vellos e absurdos debates, nunca resolvidos, entre filoloxía, historia e crítica literarias. E cualificamos de absurdos eses debates porque acreditamos, no ronsel da estudosa italiana Luciana Stegagno, nun concepto amplo e fecundo da filoloxía:

É uma posição que poderíamos definir optimista em relação à meta derradeira que o filólogo se propõe e que continua sendo sempre a mesma: entender, no sentido mais amplo do termo, quanto um outro homem, mesmo distante no tempo e no espaço, confiou aos signos; reproduzir em si o processo histórico e o momento intuitivo que levou àquela expressão lingüística e poética ou, como dizia com uma bela imagem Wilamowitz, «captar uma personalidade alheia»¹.

Contra esta optimista e literaria visión do cometido do filólogo, poderíase alegar que para captarmos ese acerto poético que transforma un texto nunha obra de arte non é preciso esculcar na farragosa prosa da lexislación medieval, nin na tediosa prosa didáctica, porque, como afirmaba Paul Zumthor, nunca poderemos ter a totalidade do significado dunha obra medieval. Isto último probablemente sexa certo; porén, canto máis afondemos no contexto que nos permi-

* Este traballo inscribíase no proxecto de investigación *O cancionero de Joan Garcia de Guilhade. Edición Crítica* (HUM20004-04307), subsidiado polo “Ministerio de Ciencia y Tecnología. Dirección General de Investigación. Subdirección General de Proyectos de Investigación”.

¹ Cf. Stegagno Picchio, L., *A lição do texto. Filologia e Literatura*. I. *Idade Média*, Lisboa, Edições 70, 1979, p. 214.

te interpretar os trobadores e as súas cantigas, máis xeniais e comprensíbeis nos parecerán os seus logros estéticos.

Para comezar, comentaremos unha contextualización de tipo etnográfico que non achega beneficio ningún á edición en sentido restrito do texto, mais que axuda a matizar unha hipótese do profesor Arias Freixedo a respecto da cantiga de amigo de Joan Garcia de Guilhade *Per boa fe, meu amigo* (B 755 / V 358):

Per boa fe, meu amigo,
mui ben sei eu que m'houvestes
grand'amor e estevestes
mui gran sazon ben comigo;
mais vede-lo que vos digo:
ja çafou.

Os grandes nossos amores
que mí e vós sempr'houvemos,
nunca lhi cima fazemos
coma Branca Frol e Flores;
mais tempo de jogadores
ja çafou.

Ja eu falei en folia
con vosc' [e] en gran cordura
e en sên e en loucura
quanto durava o dia;
mais est', ai don Jan Garcia,
ja çafou.

E d'essa folia toda
ja çafou;
ja çafad' é pan de voda,
ja çafou.

Dentro do orixinal cancioneiro de Guilhade e das súas extraordinarias amigas, a voz poética desta cantiga bota en cara ao seu amigo, *Jan Garcia*, que os seus amores nunca chegaran a ser consumados (v. 9, *nunca lhi cima fazemos*) e, por tanto, rompe o compromiso matrimonial (v. 21, *ja çafad' é pan de voda*). Arias Freixedo comenta o texto cunha delicadeza extraordinaria, afirmando que “se

esta interpretación é correcta, a actitude da muller, rexeitando o amigo pola sua pasividade, é única no cancioneiro”². O investigador incide na intención, cando menos semiparódica, do texto, en que a amiga se declara enfasiada dos xogos do amor cortés que non conducen a nada “positivo”, e interpreta, dentro das regras dese amor, os versos finais da *fiinda* como: “esquecédevos da voda na que nunca pensastes”. Dado que é o amigo, o trobador, quen escribe a cantiga, esa pode parecer a lectura correcta, pois deixa a salvo a “virilidade” do amigo.

De todos os xeitos, a posibilidade de casamento non é algo que se contemple habitualmente nin no cancioneiro de amor nin no de amigo, nin tan sequera en boca das nais-vixías que tentan impedir o encontro dos amantes, polo que nos resistiamos a admitir que non houbera algo máis baixo ese *pan de voda* que a desencantada amiga declara *çafado*; e, efectivamente, pode habelo, porque a finais do século XIX aínda se cociñaba, nalgúns lugares de Portugal, un pan de voda con forma de falo:

Na *Arte Popular em Portugal* (cap. “Doçaria Popular Portuguesa”) vem registado um testemunho do abade de Baçal claramente ilustrativo da relação entre a forma do pão e o ritual a que está ligado: “Em Parada de Infanções, concelho de Bragança, um casamento a que assistimos pelos anos de 1900, vimos os nubentes, após a saída da igreja empunharem bolos de pão de configuração fálica, defendidos dos assistentes no meio de grande barulheira, que procuravam tirar-lhos na persuasão de que quem primeiro o conseguisse seria o primeiro a casar”³.

A imaxe dese falo *çafado* vai máis aló do que un simple cansazo polo xogo do amor cortés, ultrapasando a delicada interpretación de Arias Freixedo e poñendo en evidencia a ese *Jan Garcia* que non pode, ou non quere, satisfacer a demanda amorosa da amiga.

Outra expresión lingüística que podería significar na época algo máis do que hoxe entendemos é a de *cabeça de can* que o mesmo trobador, Garcia de Guilhade, utiliza en outras dúas cantigas de amigo, *Fez meu amigo gran pesar a mí* (B 777 / V 360) e *Veestes-me, amigas, rogar* (B 787 / V 371).

² Cf. Arias Freixedo, X. B., *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*, Vigo, Xerais, 2003, p. 491.

³ Cf. *Artes e Tradições de Viana do Castelo*. Levantamento realizado pelo Centro de Estágio de Educação Visual. Escola Preparatória de Frei Bartolomeu dos Mártires, Lisboa, Direcção-Geral de Divulgação/Ed. Terra Livre, 1983, pp. 100-101.

Fez meu amigo gran pesar a mí,
e, pero m' el fez tamanho pesar,
fezestes-me-lh', amigas, perdoar,
e chegou hoj' e dixi-lh' eu assi:
*Viinde ja, ca ja vos perdoei,
mais pero nunca vos ja ben querrei.*

Perdoei-lh' eu, mais non ja con sabor
que [eu] houvesse de lhi ben fazer,
e el quis hoj' os seus olhos merger,
e dixi-lh' eu: "Olhos de traedor,
*viinde ja, ca ja vos perdoei,
[mais pero nunca vos ja ben querrei.]*

Este perdon foi de guisa, de pran,
que ja máis nunca mig' houves' amor,
e non ousava viir con pavor,
e dixi-lh' eu: "Ai cabeça de can,
*viinde ja, ca ja vos perdoei,
[mais pero nunca vos ja ben querrei.]*

(B 777 / V 360)

Veestes-me, amigas, rogar
que fale con meu amigo
e que o avenha migo,
mais quero-me del quitar,
ca, se con el algũa ren falar,
*quant' eu falar con cabeça de can,
logo o todas saberan.*

Cabeça de can perdido
é, pois non ha lealdade;
con outra fala en Guilhade:

é traedor conhuçudo,
e por est', amiga[s], ést[e te]ludo:
*quant' eu falar con ca[beça de can,
logo o todas saberan].*

E se lh' eu mias dõas desse,
amigas, como soia,
a toda-lo el diria,
e al quanto lh' eu dissesse
e fala se a con el[e] fizesse:
*quant' eu falar [con cabeça de can,
logo o todas saberan].*

(B 787 / V 371)

No artigo “Dança jurídica”⁴, o investigador Rip Cohen atribúe ao substantivo *can* o significado de “traidor, cristián novo, converso” (semántica que non conseguimos documentar⁵), e a partir de aí procede a realizar unha análise da *auto-nominatio* no cancionero de amigo de Guilhade co que vai exemplificar a súa secuenciación narrativa e que resolvería a cuestión máis espiñenta dese cancionero, a de sabermos de vez se está composto por 21 ou por 22 cantigas.

A adscripción ao xénero amigo da cantiga *Vi oj'eu donas mui ben parecer* (B 748bis / V 351) –que ocupa o noveno lugar– está moi discutida debido a que a voz poética é masculina, mais Cohen entende que está aí intencionadamente situada polo trovador porque, así, Guilhade “como nome ou como ‘eu’ aparece no primeiro e no último texto e em cada texto cujo número é o produto da multiplicação de números integrais iguais e adjacentes (excepto1)⁶:

	1	
2x2		4
2x3		6
3x3		9
3x4		12
4x4		16
4x5		20
	22”	

⁴ Vid. Cohen, R., “Dança jurídica. A poética da *sanhuda* nas cantigas d’amigo”, *Coloquio/Letras*, 142 (1996), pp. 5-50.

⁵ A pesar da existencia, en portugués, do termo de orixe arábica “marrão”, adaptouse do castelán o termo “marrano” para designar o “cristián novo” (vid. JMachado, J. P., *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1990, 6ª ed., s.v.) Tampouco o castelán conta con esa acepción nin para a palabra *can* nin para o máis moderno *perro*.

⁶ Cf. Cohen, R., *op. cit.*, p. 30.

Para Rip Cohen a *autonominatio* pasa a ser algo máis, convértese nun selo ou marca de autenticación, porque 22 son as seccións de determinados salmos hebraicos, 22 son as partes do libro bíblico das *Lamentacións*, e 22 son as letras do alfabeto xudeu. Ademais, o investigador le o nome de Zion como acróstico na última letra das palabras en posición de rima en seis versos da cantiga *Fez meu amigo, amigas, seu cantar* (B 778 / V 164):

[e o cantar ja valria ña vez.]

Tanto que lh' eu este cantar oi,
logo lh' eu foi na cima da raz**on**
por quen foi feit' e ben sei por que **non**,
e ña dona o quer pera si,
mais sei eu ben por quen s' o cantar fez,
[e o cantar ja valria ña vez.]

10

Todos estes indicios levaron Rip Cohen a considerar que non fican dúbidas sobre a orixe xudaica do trobador, e así afirma:

Como poderia salvar-se I OU A AN, que escreveu vinte e duas cantigas com *sph-ragis* e inscreveu o nome Z I Ñ para cima e para baixo na margem direita do mesmo poema onde ele próprio pregunta: porque e por quem foi feito este cantar? Creio que Johan, aliás Jan, aliás *I ou kha nan* Garcia, de Guilhade, aliás o Can, é culpado do crime que lhe *apôemos*, e que o ónus da prova recai agora sobre quem queira pôr em dúvida que ele delineou estas vinte e duas cantigas como obra de arte completa, com uma arquitectura na lógica da forma, dos actos sociais, e da língua (ou línguas), inscrevendo o seu próprio nome sete vezes em língua portuguesa, e, ao que tudo leva a crer, uma vez, muito lentamente, na *bassline*, em língua hebraica⁷.

En resumo, que a hipótese de Rip Cohen parte dun valor semántico para o termo *can* que non está documentado e de que a cantiga de voz masculina *Vi oj'eu donas mui ben parecer* (B 748bis / V 351) fose colocada nesa posición exacta (9º lugar) dentro do cancionero de amigo de Guilhade polo propio trobador, de forma que, se se cuestionar estes dous fundamentos, derrúbase todo. Porén, a transmisión das cantigas de amigo de Guilhade, segundo Resende de Oliveira, resulta dubidosa e o historiador contempla a posibilidade de que non manteña a ordenación orixinal cunha grande fidelidade:

Na sección das cantigas de amigo comparece en dois locais diferentes mas próximos. De permeio surgen três autores — Estevão da Guarda, Pero de Ornelas e D.

⁷ Cf. *ibid.*, p. 36.

Afonso Sanchez —, cuja situação nos cancioneros nos leva a considerá-los inclusões tardias nesta zona da mesma secção.⁸

Sobre a fragilidade da tese de Rip Cohen xa se manifestou Elça Gonçalves⁹ tomándoa como exemplo daquelas interpretacións das cantigas que se basean na ordenación dos Cancioneiros tal como chegaron até a actualidade sen teren en conta o seu proceso de transmisión.

Aténdonos á semántica coñecida, a interpretación máis fácil para a expresión *cabeça de can* parecería a de que o amigo se comportaba como un falabarato e farfallán, que non tardaría en espellar as súas conquistas amorosas, pois a expresión non se mantivo na lingua e as outras connotacións metonímicas do substantivo “can” na actualidade non encaixan no contexto das cantigas. Mais ao termos coñecemento de que na iconografía medieval o can simbolizaba a luxuria¹⁰ e de que unha das posíbeis representacións da figura mitolóxica do sátiro era a dun home con cabeza de can, a expresión *cabeça de can* en boca da amiga non só intensifica, senón que varía, o significado das cantigas ampliando a dimensión exhibicionista, de conquistador e mullereiro, de que fai alarde Guilhade noutras cantigas como, por exemplo, en *Amigas, tamanha coita* (B 747 / V 349). Comprobamos a descrición dos sátiros no capítulo III do Livro IV, do *Horto do Esposo*, en que se declara:

Estes asatiros som ñas animalias maravilhosas que ham semelhanças de homens, mas nom som compridamente razoavees come os homes... O coração ham fero e o desejo bestial, e porem som mui inclinados pera luxuria... e som de muitas guisas, ca algũs deles ham cabeça de cam e ladram, e per esto parece que mais som bestas bravas que homens¹¹.

Para acabarmos cos exemplos tirados do cancionero de Joan Garcia de Guilhade, examinemos o texto *Par Deus, infançon, queredes perder* (B 1492 / V 1103), que polo tema entraría no grupo daquelas cantigas que fan escarnio da pobreza dos infanzóns, e que Rodrigues Lapa interpretaba como

⁸ Cf. Oliveira, A. Resende de, *op. cit.*, p. 362.

⁹ Vid. Gonçalves, E., “Sobre edições da lírica galego-portuguesa: uma reflexão”, en *Edição de Texto. II Congresso Virtual do Departamento de Literaturas Românicas*, Universidade de Lisboa, 2007.

¹⁰ Cf. Revilla, F., *Diccionario de iconografía*, Madrid, Cátedra, 1990, s.v. O termo feminino *cadela* aínda mantén esa carga sexual e o carácter pexorativo.

¹¹ Cf. Godinho, H., *Prosa medieval portuguesa.. Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária de*, Lisboa, Comunicação, 1986, p. 287.

Curiosa sátira a um infânciao pelintra, com o fundamento nas disposições dos reis peninsulares sobre trajo e alimentação. O chiste da cantiga está na maneira como Guilhade joga, de um modo absoluto, com os números, que representavam o máximo para as carnes e o mínimo para o vestuário¹².

Efectivamente, lermos esas disposicións leva a comprobar que, na primeira cobra, o trobador presenta ás avesas o capítulo XIV do Ordenamento das Cortes celebradas en Valladolid en 1258, que, en grande medida, repetía o dado para a cidade de Sevilla seis anos antes, e que limitaba a cantidade e cualidade, entre outras roupas, dos tipos de capa que podían usar os nobres, fixando para a máis luxosa, a *capa aguardera*, un mínimo de uso de dous anos, e reservando a *aguardera de escarlata*, para uso exclusivo do rei. Nesa lectura ás avesas, o infanciaon será castigado por usar a capa non dous anos, senón tres:

Par Deus, infanciaon, queredes perder
a terra, pois non temedes el-Rei,
ca ja britades seu degred' e sei
que lho faremos mui cedo saber,
ca vos mandaron a capa de pran
trager dous anos, e provar-vos-an
que vo-la viron tres anos trager. (vv. 1-7)

Na segunda cobra, o trobador comproba o cumprimento por parte do infanzón do Capítulo XIII do mesmo ordenamento, en que, para reducir o derroche en produtos alimentares, se limitaron a dous os pratos de carne que se podían servir nun mesmo xantar:

E provar-vos á das carnes quen quer,
que duas carnes vos mandan comer
e non queredes vos d' ùa cozer,
e no degredo non á ja mester.
Ren ja da capa non ei a falar,
ca ben tres anos a vimos andar
no vosso col' e de vossa molher. (vv. 8-14)

A ambigüidade do verso 10 (*e non queredes vós d' ùa cozer*) permite entender tanto que na mesa do infanzón só se servía un prato de carne, como que non se

¹² Lapa, M. Rodrigues, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia, 1970, 2ª edición, revista e acrescentada, p. 320.

servía ningún, polo que o trobador chega á conclusión de que, en realidade, o ordenamento real, o degredo, non era necesario (v. 11, *e no degredo non á ja mester*). Agora, o xogo numérico a que facía referencia Lapa alcanza toda a súa dimensión. Probabelmente o descoñecemento da letra e intención deses ordenamentos foi o que impediu a Videira Lopes entender totalmente a sátira, pois a respecto do verso 11 afirma: “O verso não é totalmente claro. O sentido será: e no decreto não há ja necessidade desses rigores (de comer só uma carne ou mesmo nenhuma)”¹³.

Á mesma regulamentación, e en concreto ao mesmo capítulo XIV sobre a obrigatoriedade de usar cando menos durante dous anos as máis valiosas pezas de roupa, fai referencia a cantiga *Garcia Lopez d'Alfaro* (B 1635 / V 1169) de Pero da Ponte. Nesta ocasión o segrel galego establece un dos seus fermosos xogos de contrarios entre o custoso da prenda e a súa desvalorización despois de dous anos de uso, para pór en evidencia a mesquindade do nobre castelán¹⁴:

Garcia Lopez del Faro,
darei-vos que m' agravece:
que voso don é mui caro
e vosso don é rafece.
O vosso don é mui caro pera quen o á d' aver, 5
[e] o vosso don é rafeç' a que o á de vender.

Por caros teemos panos
que home pedir non ousa,
e poi-los tragen dous anos,
rafeces son, por tal cousa. 10
O vosso don é mui caro pera quen o á d' aver,
[e] o vosso don é rafeç' a queno á de vender.

Esto nunca eu cuidara:
que ùa cousa senlheira
podesse seer [tan] cara 15
e rafec' en tal maneira.
O vosso don é mui caro pera quen o á d' aver,
[e] o vosso don é rafeç' a queno á de vender.

¹³ Cf. Lopes, G. Videira, *Cantigas de Escárnio e Maldizer dos Trovadores e Jograis Galego-Portugueses*, Lisboa, Estampa, 2002, p. 212.

¹⁴ Reproducimos pola edición de M. Rodrigues Lapa, *op. cit.*, p. 520.

A lexislación con que tanto Afonso X de Castela como Afonso III de Portugal pretenderon controlar a economía da época e, sobre todo, os gastos suntuarios, vai permitir tamén fixar a datación da cantiga *Suer Fernandiz, si vej'a plazer* (B 1613 / V 1146), atribuída no cancioneiro da Biblioteca Nacional a Fernan Rodrigues Redondo (1297-1320) e no Cancioneiro da Biblioteca Vaticana ao trovador Rodrigu'Eanes Redondo (1232-1311). Rodrigues Lapa recollía esta segunda atribución:

A cantiga anda no CBN atribuída a Fernão Rodrigues Redondo e no CBV a Rodrigo Eanes Redondo que era pai daquele. Colocamo-la, na esteira de Car. Michaëlis, no espólio do segundo, mas sem nenhuma certeza de não falhar: não há na cantiga elementos que permitam fixar-lhe uma autoria dessas, salvo o nome daquele Sueiro Fernandes, que não se sabe quem era¹⁵.

Sobre a identidade da personaxe escarnecida, Sueiro Fernandiz, Carolina Michaëlis afirmaba: “Um cavalleiro d'este nome figura como testemunha do bispo eleito da Guarda, o celebre Mestre Vicente, no acto da povoação e aforamento de Alter-do-Chão (1232 Suerius Fernandi), mas não posso provar se é a elle que Rodrigu'Eannes se refere”¹⁶. Vexamos o texto¹⁷:

Suer Fernandiz, si veja plazer,
veste-se ben, a todo seu poder;
e outra cousa lhe vejo fazer,
que fazen outros poucos no reinado:
sempre en verão lhe vejo trager,
e no inverno, çapato dourado.

El se veste e se calça mui ben;
en esto mete el o máis do que ten,
pero nunca lhe vejo menguar ren;
e, como se todo ouvesse en doado,
u outros non tragen, a el conven
que traga sempre çapato dourado.

El se veste sempre ben como quer,
e des i, custe o que custar poder,
e non creades quen vos al disser;
e desto mi faço maravilhado:
ca, en inverno e per qual tempo quer,
sempre lhe vejo çapato dourado.

Pola súa banda, Videira Lopes considera que Sueiro Fernandiz podería ser o cabaleiro citado entre os compañeiros do Conde de Bolonha, o futuro rei Afonso III, no asalto a Santarém, no *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* (LL 68A3)¹⁸ e, a pesar de que recoñece que esta identificación, por razóns cronolóxicas, consolidaría a atribución a Rodrigo Eanes, opta por incluír a cantiga no breve cancioneiro de Fernan Rodrigues Redondo coa seguinte argumentación: “Como em geral as atribuições de B são mais fiáveis, sigo a sua indicação, que coincide com a opinião actual dos especialistas”¹⁹. Imaxinamos que, cando fala dos especialistas actuais, está a se referir a António Resende de Oliveira, que optou, “na sequência de Jean-Marie D’Heur, pela atribuição de B, cuja cópia parece ter sido máis cuidada”²⁰, porque outros investigadores, como M. A. Ramos, a quen se debe a entrada ‘Fernan Rodrigues Redondo’ no *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, non se decantou por ningunha das atribucións²¹.

A identificación de Sueiro Fernandez como un dos cabaleiros de Afonso III encaixa cronoloxicamente con que sexa o mesmo cabaleiro que documenta Michaëlis asinando como testemuña do bispo da Guarda, que tamén coincidiría nas súas actividades coas sucesivas regulamentacións do Rei Sabio, adaptadas en Portugal aos poucos meses, destinadas a conter os gastos suntuarios. Nestes ordenamentos, os *çapatos dourados*, obxecto con que se cerran as tres estrofas da cantiga, sufriron unha restritiva regulamentación que os transformaba nun dos obxectos de luxo identificadores dos estamentos nobiliarios. Na nosa opinión, a insistencia sobre o uso continuo, e fóra de tempo, deses *çapa-*

¹⁵ Cf. Lapa, M. Rodrigues, *op. cit.*, p. 599.

¹⁶ Vasconcelos, C. Michaëlis de, *Canconeiro da Ajuda*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, vol. II, p. 387 [Reimpressão da edição de Halle (1904) acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do glossário das cantigas (*Revista Lusitana*, XXIII)].

¹⁷ Reproducimos pola edición de M. Rodrigues Lapa, *op. cit.*, p. 599.

¹⁸ Cf. *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*. Edição crítica por José Mattoso, Lisboa, Publicações do II Centenário da Academia das Ciências, 1980, vol. II, p. 156.

¹⁹ Cf. Lopes, G. Videira, *op. cit.*, p. 531.

²⁰ Cf. Oliveira, A. Resende de, *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A Estrutura dos Cancioneiros Peninsulares e as Recolhas dos Séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri, 1994, p. 344.

²¹ Cf. Lanciani, G. / Tavani, G. (orgs.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 2000, 2ª ed., p. 263.

tos dourados non é só unha burla ao ‘pelintra’ de que falaba Lapa, nin estaría motivada, como parece crer Videira Lopes, en que o tal cabaleiro Sueiro Fernandez “não teria outros”²², pois o uso de tecidos en que interviñesen os metais preciosos era, na Europa da época, algo extraordinario. Juan Sempere Guarinos, no século XVIII, explicaba aos seus contemporáneos o grao de riqueza e ostentación ao que se chegara nas cortes peninsulares, exemplificando co que significaba o uso de roupas de ouro e prata:

Por estas leyes suntuarias de D. Alonso X, se puede venir en conocimiento del gran lujo que havia entonces en España. Si se coteja con el de estos últimos tiempos, acaso se tendrá por muy moderado: mas atendiendo al estado en que estaba entonces generalmente la Europa, debe creerse que era muy exorbitante. En las ordenanzas de Francia no se hace mencion de telas de oro, y plata, hasta el reinado de Carlos VIII en 1485; y en nuestro pais se vieron ya prohibidas en 1234, por D. Jaime I de Aragon, y en 1252, y 1258, por D. Alonso el Sabio²³.

Por iso coidamos que a insistencia no uso desproporcionado e inadecuado deses *çapatos dourados*, que fan ostentación de liñaxe e riqueza, serve ao trobador para poñer en evidencia que a segunda cualidade, a riqueza, foi obtida de forma non honorábel, en referencia ao matrimonio desigual que, segundo o *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, realizou Sueiro Fernandiz ao casar com Sancha MARTINS, filla dun burgués, un cidadán de Lisboa, Domingos MARTINS, que foi enforcado por Afonso III “em ùu moinho” (LL 68F5)²⁴. Estariamos, por tanto, perante un deses casamentos en que un cabaleiro sen recursos consegue os medios económicos de que, dado o sistema liñaxístico, carecería por herdanza.

Admitindo a identificación de Sueiro Fernandiz, a autoría da cantiga, por razóns cronolóxicas, debe ser restituída a Rodrigu’Eanes Redondo, tal como intuía dona Carolina Michaëlis e apoiara Rodrigues Lapa. O trobador aristócrata, na altura partidario de Sancho II, fai escarnio do cabaleiro que, ademais de ser inimigo político, se deshonrou cun casamento ruín, e agora, coas novas ordes reais, ve limitada a exhibición da súa riqueza, polo que aproveita ao máximo o que esa lei lle permite. Os *çapatos dourados* usados en todo o tempo e lugar son ese obxecto *kitsch* que marca o exhibicionismo deste “proletario

²² Cf. G Lopes, . Videira, *Op. Cit.*, p. 531.

²³ Cf. Sempere y Guarinos, J., *Historia del lujo. Y de las leyes suntuarias de España*, Madrid, Atlas, 1973 [Edición facsimilar da publicada en Madrid, na Imprenta Real, en 1788], vol. II, p. 97.

²⁴ Cf. *Livros de Linhagens...*, *op. cit.*, p. 158.

nobre”, na terminoloxía de Fossier, que chegou a novo rico-home. Sueiro Fernandiz formaría parte desa nobreza de segunda que substituíu á vella aristocracia e que foi da que se nutriu, en principio, o exército do Conde de Bolonha, futuro Afonso III, na guerra con que derrocou o seu irmán, Sancho II. Con esta nova perspectiva, a cantiga en cuestión, *Suer Fernandiz, si vej’a plazer*, considerada por Lanciani e Tavani como a máis interesante de entre o xénero satírico que denominan de “escárnio pessoal”²⁵, debería ser contemplada, non nesta categoría, senón na das sátiras políticas.

Outra cantiga modélica a respecto da importancia que pode alcanzar na edición dun texto a súa correcta contextualización é o escarnio *Chegou Paio de maas artes* (B 1600 / V 1132) do trobador Pero Meendiz da Fonseca (1275-1294). Rodrigues Lapa entendía que nel se realizaba unha sátira baseada no estraçalario dunha personaxe descoñecida:

Retrato extremadamente pitoresco dun curioso tipo, que apenas chegado à corte, muito humilde, apareceu logo promovido a comendador da Ordem militar de Uclês. A sua aparente modéstia escondia manhas de raposo, como se vê naquela alusão ao personagem dos contos tradicionais, Paio das más artes²⁶.

En realidade, o profesor Rodrigues Lapa estaba asumindo o que, sobre a mesma cantiga, afirmara Carolina Michaëlis:

Outra cantiga de escarnio dirige-se a um pobretão, que de repente e sem o merecer fôra nomeado commendador de Uclês, trocando o seu cerame grisalho de panno de Chartes contra um rico manto tabardo e a espada de cavaleiro²⁷.

A pesar de que xa na década de 1980 as estudosas Mussons Freixas²⁸ e Ferreira Priegue²⁹ demostraran que a personaxe contra a que ía dirixida esta cantiga de escarnio era o poderoso Mestre da Orde de Santiago, D. Paio Pérez Correa, o historiador António Resende de Oliveira, baseándose no feito de que D. Paio foi Co-

²⁵ Cf. Lanciani, G. / Tavani, G, *A Cantiga de Escarnio e Maldizer*, Lisboa, Colibri, 1998, pp. 132-133.

²⁶ Cf. M. Rodrigues Lapa, *op. cit.*, p. 592.

²⁷ Cf. Vasconcelos, C. Michaëlis de, “Fragmentos etimológicos”, *Revista Lusitana*, Lisboa, 3 (1895), p. 142.

²⁸ Vid. Mussons Freixas, A. M., “El escarnio de Pero Meéndez da Fonseca”, en Carmona, F. / Flores, F. J. (eds.): *La Lengua y la Literatura en tiempos de Alfonso X*. Actas, Murcia, 1985, pp. 393-414.

²⁹ Vid. Ferreira Priegue, E. M., “Chegou Paio de maas artes...”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Santiago de Compostela, 31 (1978-1980), pp. 361-369.

mendador de Alcácer entre 1235-1241 e Comendador de Uclés entre 1241-1242, e que só a partir deste ano foi Mestre, rexeitaba esa identificación afirmando:

A cronología do autor e o facto de Paio Pérez aparecer como comendador somente no segundo quartel do século dificultan, porén, ao contrario do que tem ja sido sugerido, qualquer tentativa de identificación entre ele e o Paio escarnecido na composición³⁰.

O que Resende de Oliveira considerou refutación incuestionábel en realidade entra no xogo da ambigüidade da cantiga de escarnio, porque, efectivamente, non todos os comendadores de Uclés tiñan que ser necesariamente Mestres da Orde, mais, nesta altura do século XIII, Uclés era a Encomenda Maior de Castela, e o cabaleiro que chegaba a ser nomeado Mestre era, ao tempo, Comendador Maior de Castela e, a título honorífico, Comendador de Uclés. Así o explicaba un anónimo recompilador das Regras da Orde: “Es el primer superior de esta Casa [Uclés] el mismo que de toda la orden”³¹. E se a isto lle engadimos que a lenda do carimbo do Mestre rezaba *Sigillum Uclensis Conventus*, e que, como sinalaba Lomax: “[...] el título de “Maestre de Uclés”³² era aplicado ao Mestre da Orde polos cronistas portugueses, coidamos que fica resolvida a identificación do *Comendador d’ O cres* da cantiga co Mestre da Orde.

Chegou Paio de maas artes
con seu cerome de Chartes,
e non leeu el nas partes
que chegasse á ñu mes,
e do lñes ao martes
foi comendador d’ O cres.

Semelha-me busnardo
viind’ en seu ceramen pardo,
e u non ouvesse reguardo
en nen ñu dos dez e tres;
log’ ouve mant’ e tabardo
e foi comendador d’ O cres.

Chegou, per u an Gra[a]da,
descalço, gran madurgada,
u se non catavan nada
d’ ñu ome atan rafez;
cobrou manto con espada
e foi comendador d’ O cres.

Alén desa identificación, o que máis nos interesa en este estudo é a edición e interpretación da terceira cobra, porque garda a chave para fixarmos a data “post quam” da cantiga e confirmar, por se ficaba aínda algunha dúbida, a identificación da personaxe escarnecida. O verso 13 foi editado por Rodríguez Lapa como *[E] chegou per ña strada*.

O grande estudoso portugués utilizaba un termo imposíbel, *strada*, mais indicando na nota correspondente que tanto en B como en V o que se lía era *grada*. Dado que o termo *grada* aparece subliñado en B, como é habitual para os nomes propios, e que o topónimo Granada, que só se rexistra en dúas cantigas [Afonso X (B 494 / V 77) e Gomez Barroso (B 1445 / V 1056)] está grafado en ambos os apógrafos como *graada*, non resulta difícil, nin desproporcionado, explicar a forma *grada* como lapso do copista nunha vogal repetida. De aí que nós editemos *Chegou per u an Gra[a]da*.

Con esta lección, Meendiz da Fonseca estaría lembrando outro momento problemático na vida do Mestre portugués que serviría para o identificar e denigrar: a súa participación na revolta dos ricos-homes que, dirixidos polo Infante D. Felipe, en 1272, atraizoaron o seu señor natural, Afonso X, poñéndose ao servizo do Rei de Granada. Fica, como testemuño desa traizón, unha carta de Afonso X (rei e amigo persoal do Mestre), ao seu fillo o infante D. Fernando de la Cerda, reproducida nas crónicas de Castela e recollida tamén polo cronista da Orde³³:

...bien vos devedes guardar de la maestría del mestre de Uclés, [...] ca este es uno de los omes del mundo que mas consejó á estos ricos omes que ficiesen lo que fazen, [...] é mandele yo que fuese derechamente al reino de Murcia, e non lo quiso facer, e fuese para vós...³⁴.

³⁰ Cfr. Oliveira, A. Resende de, “Pero Mendiz da Fonseca”, en Lanciani, G. / e Tavani, G. (orgs.): *Dicionário...*, op. cit., p. 549.

³¹ Cf. *Regla de la Orden de la caballería de Santiago. Con notas sobre algunos de sus capítulos, y un apéndice de varios documentos, que conducen para su inteligencia y observancia, y mayor ilustración suya, y de las antigüedades de la Orden*. En Madrid, en la Imprenta de Sancha, Año de 1791, p. 61.

³² Cf. Lomax, D. W., *La Orden de Santiago (1170-1275)*, Madrid, CSIC, 1965, p. 7.

³³ Vid. Rades y Andrada, F. de, *Crónica de las Tres Ordenes*, Toledo, 1572.

³⁴ Cf. *Crónicas de los Reyes de Castilla*, Madrid, Ed. Gredos, 1953, vol. I, p. 38.

O Infante estaba en Córdoba para negociar cos rebeldes refuxiados en Granada, e aí chegara, polo que se ve desobedecendo as ordes reais recibidas en Castela, o Mestre Correia. Meendiz da Fonseca denunciaba con ese verso que D. Paio non chegara procedente de Castela, senón do reino en que estaban refuxiados os rebeldes. Así, sabermos pola historia que Paio Perez Correia participou na revolta da nobreza, axuda a reconstruír una lectura que de non ser a correcta, cando menos está máis próxima á lección dos apógrafos. E de novo, como acontecía coa cantiga de Rodrigu'Eanes Redondo, estamos perante unha sátira política, o que nos pode levar a preguntarmos se non haberá que comezar a cuestionar a afirmación de que na lírica galego-portuguesa son escasas este tipo de sátiras.

Non podemos acabar este traballo sen exemplificar as limitacións e carencias dunha edición, e do seu correspondente comentario, cando non se considera a súa contextualización e os datos históricos. Este é o caso da cantiga *Poren Tareija Lopiz non quer Pero Marinho* (B 1622 / V 1155-6) de Afonso Soarez Sarraça (ou Sança)³⁵:

*Poren Tareija Lopiz non quer Pero Marinho:
pero x' el é mancebo, quer-x' ela máis menino.*

Non casará con ele nen polos seus dinheiros;
e esto saben donas e saben cavaleiros,
ca dos escarmentados se fazen máis ardeiros. 5
*Poren Tareija Lopiz non quer Pero Marinho:
pero x' el é mancebo, quer-x' ela máis menino.*

Non casará con ele po-la cobrir d' alfolas,
nen polos seus dinheiros velhos, que ten nas olas;
o que perdeu nos alhos quer cobrar nas cebolas. 10
*Poren Tareija Lopiz non quer Pero Marinho:
pero x' el é mancebo, quer-x' ela máis menino.*

Non casará con ele por ouro nen por prata,
nen por panos de seda quant' é por escarlata,
ca dona de capelo de todo mal se cata. 15
*Poren Tareija Lopiz non quer Pero Marinho:
pero x' el é mancebo, quer-x' ela máis menino.*

³⁵ Reproducimos pola edición de M. Rodrigues Lapa, *op. cit.*, p. 113.

Esta cantiga resulta curiosa tanto polo problema que abre o nome do autor, como polo uso do refran en posición inicial e mesmo pola indicación de “*est' é o refran*” que a interrompe. Videira Lopes comenta:

Divertida sátira a uma dona viúva, provavelmente de um velho rico, que, seguindo o conhecido ditado “gato escaldado de água fria tem medo”, recusava um bom partido, preferindo um marido ainda mais jovem e robusto³⁶.

Xa o historiador Antonio Lopez Ferreiro³⁷, a principios do século XX, informara de que a Tereija da cantiga citada era Tereija Lopez de Ulloa, viúva de Fernan Paez Varela quen, segundo informa o *Livro de Linhagens do Conde don Pedro* (76A1) “por que lhe chamarom de Capelo foi porque lhe derom em na lide dos Naves de Tolosa ña porrada em o capelo de ferro que trazia na cabeça, tam grande que lhe meterom o rombo pela cabeça”³⁸. A identificación do Pero Marinho que a pretende é xa máis problemática pola cantidade de varóns con ese nome que houbo na súa liñaxe. Resende de Oliveira entende que era Pero Martins Marinho o pretendente rexeitado e, sobre esta base, Elça Gonçalves interpreta que Tereija, viúva dun home dunha xeración anterior á súa, “quer marido <mais menino> (qualificativo que terá a ver com ingenuidade e não com anos de vida), talvez porque a primeira experiência matrimonial a deixou *escarmentada*”³⁹. Mais se entendemos, como López Ferreiro, que o Pero Marinho que a pretende en matrimonio é Pero Eanes Marinho, irmán máis novo de Gonçalo Eanes Marinho, xenro de Tereija Lopez, que asinaba a carta de dote á súa esposa o 1 de marzo de 1243, as lecturas de tan orixinal cantiga poden multiplicarse, xa que Tereija pasaría a ser cunhada da propia filla, e cabería a posibilidade de que se invertasen os termos de idade do primeiro matrimonio: ela vella e o marido moço.

Esperamos ter (de)mostrado con estes exemplos a tese con que abríamos este traballo de que canto máis profundo sexa o coñecemento que alcancemos na contextualización das cantigas e dos trobadores, máis lograda estará a súa

³⁶ Cf. Lopes, G. Videira, *op. cit.*, p. 117.

³⁷ Cf. López Ferreiro, A., *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, A Coruña, EDI-NOSA, 1994 [Edición facsimilar da de Santiago, Seminario Conciliar, 1898- 1909], vol.V, p. 373.

³⁸ Cf. *Livro... op. cit.*, p. 189.

³⁹ Cf. Gonçalves, E., *Dicionário de Literatura Medieval Galego Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, s.v.

interpretación e, por tanto, máis gozoso será tamén o pracer estético que nos proporcionen, porque se Joan Garcia de Guilhade se serviu dos ordenamentos reais para escarnecer a degradación económica, Rodrigu'Eanes Redondo satirizou con eles a degradación nobiliar, e se co *pan de voda* o cantar da amiga pode adquirir conotacións obscenas, coa *cabeça de can* a *vituperatio* do amigo fica transformada en *laudatio*. De aí que nos atrevamos a defender como principio xeral para a edición de textos líricos galego-portugueses a necesidade do máximo coñecemento posíbel da época en todas as súas dimensións: política, social, xurídica, económica, artística, literaria e, mesmo, etnográfica.

Bibliografía citada

- ARIAS FREIXEDO, X. B., *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*, Vigo, Xerais, 2003.
- Artes e Tradições de Viana do Castelo*. Levantamento realizado pelo Centro de Estágio de Educação Visual. Escola Preparatória de Frei Bartolomeu dos Mártires, Lisboa, Direção-Geral de Divulgação / Ed. Terra Livre, 1983.
- Cortes de los antiguos reinos de León y de Castilla*, publicadas por la Real Academia de la Historia, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, Tomo I, 1861.
- Crónicas de los Reyes de Castilla*, Madrid, Gredos, vol. I, 1953.
- FERREIRA PRIEGUE, E. M., “Chegou Paio de maas artes...”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Santiago de Compostela, 31 (1978-1980), pp. 361-369.
- GODINHO, H., *Prosa medieval portuguesa*. Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária de, Lisboa, Editorial Comunicação, 1986
- LANCIANI, G. / TAVANI, G., *A Cantiga de Escarnho e Maldizer*, Lisboa, Colibri, 1998.
- LANCIANI G. / TAVANI, G. (orgs.): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 2000, 2ª ed.
- LAPA, M. Rodrigues, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portuguesas*, Vigo, Galaxia, 1970, 2ª edição, revista e acrescentada.
- LOMAX, Derek W., *La Orden de Santiago (1170-1275)*, Madrid, CSIC, 1965.
- Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*. Edição crítica por José MATTOSO, Lisboa, Publicações do II Centenário da Academia das Ciências, 1980.
- LOPES, G. Videira, *Cantigas de Escárnio e Maldizer dos Trovadores e Jograis galego-Portugueses*, Lisboa, Estampa, 2002.
- MACHADO, J. P., *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1990, 6ª ed.
- MUSSONS FREIXAS, A. M., “El escarnio de Pero Meéndez da Fonseca”, en CARMONA, F. / FLORES, J. (eds.): *La Lengua y la Literatura en tiempos de Alfonso X. Actas*, Murcia, 1985, pp. 393-414.
- OLIVEIRA, A. Resende de, “Pero Mendiz da Fonseca”, en LANCIANI G. / TAVANI, G. (orgs.): *Dicionário da Literatura Galego-Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, p. 549.
- OLIVEIRA, A. Resende de, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri, 1994.
- RADES y ANDRADA, Fr. de, *Crónica de las tres Ordenes de Santiago, Calatrava y Alcántara*, con un estudio sobre La obra histórica de Rades y Andrada, por Derek W. Lomax, Barcelona, El Albir, 1980 [Edición facsimilar da obra orixinal de Rades y Andrada, impresa con licencia en Toledo, en casa de Juan de Ayala, no ano 1572].
- Regla de la Orden de la caballería de Santiago. Con notas sobre algunos de sus capítulos, y un apéndice de varios documentos, que conducen para su inteligencia y observancia, y mayor ilustración suya, y de las antigüedades de la Orden*. En Madrid, en la Imprenta de Sancha, Año de 1791.
- REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía*, Madrid, Cátedra, 1990.
- SEMPERE y GUARINOS, J., *Historia del lujo. Y de las leyes suntuarias de España*, 2 vol., Madrid, Ediciones Atlas, 1973 [Edición facsimilar da publicada en Madrid, en la Imprenta Real, en 1788.]
- STEGAGNO PICCHIO, L., *A lição do texto. Filologia e Literatura. I. Idade Média*, Lisboa, Edições 70, 1979.
- VASCONCELOS, C. Michaëlis de, *Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990 [Reimpressão da edição de Halle (1904) acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do glossário das cantigas (*Revista Lusitana*, XXIII)].
- VASCONCELOS, C. Michaëlis de, “Fragmentos etimológicos”, *Revista Lusitana*, Lisboa, 3 (1895), pp 129-190.

