

Trobar mal, malas cantigas, dizer mal, jugar de palabra...
Reflexións sobre a (errada) identificación das cantigas
de escarnio e mal dizer co concepto ‘jugar de palabra’
do Título IX da Partida II*

Xosé Bieito Arias Freixedo – Universidade de Vigo

En textos medievais de diversa índole, desde as propias *cantigas de escarnio e mal dizer* galego-portuguesas á *Arte de trobar* fragmentaria que encabeza o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* de Portugal, e tamén en textos lexislativos contemporáneos como as *Siete Partidas* de Alfonso X, rexístranse unha serie de expresións terminolóxicas (*trobar mal, maas cobras fazer, dizer mal, cantigas de escarnio, cantigas de mal dizer, malas cantigas, jugar de palabra* etc.) entre algunhas das cales parece haber, en certos contextos, unha equivalencia notábel, aínda que noutras ocasións non presentan tal correspondencia.

No presente traballo analizaremos algúns destes conceptos e tentaremos esclarecer as posibles equivalencias e os límites existentes entre eles.

Coas nosas reflexións tentaremos responder, en particular, á cuestión seguinte: cando nas *Siete Partidas* de Alfonso X se alude ao concepto *jugar de palabra*, estase a facer referencia ás *cantigas de escarnio e maldizer* compostas en romance occidental polos trobadores galego-portugueses?

En segundo termo tratarase de dar resposta a outras cuestións que se presentan:

Cando nas *Siete Partidas* e noutros textos lexislativos do século XIII se fai referencia ás *cantigas malas, malas cantigas, malas rimas*, estase a referir o lexislador ás *cantigas de escarnio e maldizer* compostas polos trobadores galego-portugueses?

Entran as *cantigas de escarnio e maldizer* compostas polos trobadores galego-portugueses nalgunha das categorías de ‘injuria’ definidas e punidas nos textos lexislativos medievais?

Na orixe dunha *cantiga de escarnio e maldizer* hai sempre unha base real, obxectiva, que a sustente?

* Este traballo inscribíse no proxecto de investigación *Universo Cantigas (IV)*. (cód. PGC2018-093928-B-I00), subsidiado polo “Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades”, a través da “Agencia Estatal de Investigación”.

Para tratarmos de responder a estas cuestións, partiremos principalmente de varios textos onde se alude a algún dos conceptos arriba sinalados: a *Arte de Trobar*, as *Siete Partidas* e outros textos lexislativos, así como as propias *cantigas de escarnio e maldizer*. Son textos valiosos que xa foron analizados pola crítica en numerosas ocasións, mais sobre os que é preciso volver unha e outra vez para tratar de aproximarnos á ideoloxía vixente no dilatado período histórico e social en que as cantigas trobadorescas foron compostas. Unha ideoloxía fundamentada nuns principios que entraran xa en franca decadencia e que os textos lexislativos trataban de apuntalar.

1. O dizer mal na Arte de Trobar

É ben coñecido que no inicio do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* de Portugal se inclúe unha *Arte de trobar* fragmentaria, onde se dan definicións separadas das *cantigas de escarnio* e das *cantigas de maldizer*.

No capítulo V desta *Arte de trobar* defínense as *cantigas de escarnio*:

Cantigas d'escarneo son aquelas que os trobadores fazen querendo dizer mal d'alguen en elas, e dizen-lho per palabras cobertas que hajan dous entendimentos, pera lle-lo non entenderen [...] ligeiramente; e estas palabras chaman os clerigos hequivocatio [...]

No capítulo VI defínense as *cantigas de maldizer*:

Cantigas de maldizer son aquelas que fazen os trobadores [...] descubertamente e [en] elas entran palabras que queren dizer mal e non haver outro entendimento senon aquel que queren dizer chaamente...

Constátase así que, se ben o tratadista establece unha distinción teórica entre estas dúas modalidades de cantigas, baseada no uso ou non dos procedementos retóricos da *aequivocatio*, atribúelles a ambas un mesmo propósito: “dizer mal d'alguen”.

Esta división bipartita das modalidades satíricas baseada no uso ou non uso da *aequivocatio*, sempre se presentou polémica para a crítica, pois nin a práctica dos cancioneros nin a terminoloxía empregada, tanto nos propios textos como nos paratextos explicativos, se axustaban a esa compartición estrita. De feito, segundo Lanciani & Tavani (1995: 14), as rúbricas dos propios cancioneros transmiten “a perplexidade e a indecisión” dos compiladores, así como a reticencia a “aventurarse en clasificacións demasiado precisas”. Así, ocorre con frecuencia que composicións que terían que ser inseridas nunha ou outra modalidade satírica, son catalogadas nos cancioneros como *de escarnio e maldizer*, o que fai pensar a Lanciani & Tavani que “a expresión ‘escarnio e maldicir’ viña fixándose como fórmula estereotipada, destinada xa por completo a designar calquera canción satírica” (1995: 14).

Máis recentemente o investigador e profesor da Universidade de Santiago de Compostela, Santiago Gutiérrez (2013a e 2013b, entre outros traballos), ten analizado desde diferentes perspectivas a división bipartita das cantigas satíricas presente na *Arte de Trobar*, baseada no uso da *aequivocatio*, e chega á conclusión de que tal división é, cando menos, tardía. Unha das hipóteses dos seus moi documentados e argumentados estudos é que “en orixe, puides, non existía unha relación directa entre las designaciones de cada una de estas categorías textuales y el empleo, o no, de estrategias retóricas para velar o mostrar su contenido” (2013a: 780).

Defende a hipótese de que, tal como na Antigüidade clásica, a sátira medieval oscilaría tamén entre a crítica social máis ou menos sutil e irónica e o ataque directo da invectiva feroz (2013b: 8-9). Dese xeito, de haber unha distinción entre dúas modalidades satíricas, o *escarnio* estaría asociado á burla, á chanza, e por cruel que fose, sempre tería un carácter lúdico, mentres que o *maldizer* estaría asociado ás inxurias verbais e caracterizaríase por un uso non ético da palabra, así como pola súa intención divulgativa (2013a: 779-780).

Postula Gutiérrez, comentando a redacción tardía da *Arte de Trobar*, que

una vez que se posterga a la etapa de declive el establecimiento de este criterio distintivo, se hace preciso tener en cuenta que acaso gracias a dicho desfase temporal se proyectó sobre la tradición trovadoresca previa una mirada retrospectiva en la que se incluiría la reinterpretación de varios de sus aspectos. Uno de ellos podría ser este de la diferenciación entre los dos tipos de sátira (2013a: 779).

E formula aínda unha interesante hipótese segundo a cal

las razones que [...] pudieron conducir a la habilitación de la *aequivocatio* como rasgo definidor de las cantigas de escarnio quizás obedeciesen a un mecanismo de reafirmación trovadoresca, frente a la emergencia de la juglaría en el siglo XIII. [...] Dicho proceso consistiría en la exaltación de la labor compositiva a través del uso de los recursos del *ornatus difficilis*, sustanciados en el lenguaje figurado de los tropos, así como de las estrategias interpretativas ligadas al reconocimiento de varios niveles de significación textual, de acuerdo con las prácticas exegéticas y compositivas propias de la clerecía¹ (2013a: 780).

Con todo, o estudoso chama tamén a atención sobre o feito de que a elección do equívoco como trazo de definición xenérica constitúe un caso único no panorama do trobadorismo románico, polo que talvez se debeu ou se viu favorecida por “causas endógenas de la tradición lírica peninsular”.

En calquera caso, independentemente dos procedementos retóricos diferentes, para o noso propósito interesa a vertente pragmática de ambas categorías textuais, explicitada, como vimos, na *Arte de trobar*: “dizer mal d’alguen”.

¹ Unha parte importante do seu estudo 2013b está dedicada a tratar esta cuestión en profundidade.

O tratadista que a redactou refire aínda a existencia doutras modalidades de cantigas burlescas, como o *joguete d'arteiro* ou as *cantigas de risabella*, mais fai unha valoración moi negativa delas porque “non son cousas en que sabedoria nen outro ben haja”, e remata afirmando que estas modalidades, en todo caso, se encadrarían dentro das *cantigas de escarnio* ou das de *maldizer*.

2. Sobre o concepto *Jugar de palabra nas Siete Partidas*

Esta referencia á “sabedoria” ou “outro ben” que o tratadista da *Arte de Trobar*, indirectamente, lles atribúe ás *cantigas de escarnio e maldizer*, podemos poñela en relación cunha pasaxe das *Siete Partidas* de Alfonso X. Referímonos en concreto á Lei XXVII do Título IX da *Partida Segunda*, onde se explica, entre outras cousas, que o nome dado á corte do rei se debe a que

allí es la espada de la justicia, con que se han de cortar todos los malos fechos, tan bien de dicho, como de fecho, assi como los tuertos e las fuerzas e las sobervias que fazen los omes e dizen [...] E otrosí los escarnios e los engaños e las palabras sobejanas e vanas que fazen a los omes envilecer e ser raheces. E los que desto se guardaron e usaron de las palabras buenas e apuestas, llamaron los buenos e enseñados. E otrosí llamaron los cortesés porque las bondades e los otros enseñamientos buenos a que llaman cortesía, siempre los fallaron e los aprisieron en las cortes².

A corte, polo tanto, é vista como o lugar idóneo onde os membros da elite poden adquirir cultura e refinamento, e tamén o lugar por excelencia para mostrar esas nobres cualidades, pois en ningún outro lugar poderán ser mellor apreciadas. Un pouco máis adiante, na Lei XXIX, descríbese o palacio como “qualquier lugar do el Rey se ayunta paladinamente para fablar con los omes. E esto es en tres maneras: o para librar los pleytos, o para comer, o para fablar en gasajado”.

O palacio é, pois, o lugar onde o rei se reúne abertamente cos seus cortesáns –repárese en que se fala sempre de homes– para tratar os asuntos da xustiza, para as comidas e para pasar o tempo de lecer en boa compañía conversando pracementeiramente.

Para o noso propósito interézanos o que se di sobre esta última modalidade, a do *fablar en gasajado*:

[...] quando es para fablar en gasajado, assi como en manera de departir, o para retraer, o para jugar de palabra, en ninguna destas non se deve fazer si non como conviene. Ca el departir deve ser de manera que non mengue el seso al ome ensañándose, ca esta es cosa que le saca ayna de su casa, mas conviene que lo fagan de guisa que se acrezca el entendimiento por ella, fablando en las cosas con razon para allegar a la verdad dellas.

Vemos que entre as modalidades do *fablar en gasajado*, ou sexa da conversa propia do tempo de lecer en que o rei se reúne cos seus homes no palacio, están o *departir*, o *retraer* e o

² Agás indicación en contrario, as citas das *Siete Partidas* realízanse tomando como base a edición de Gregorio López (1555), aínda que con algunhas adaptacións relativas á puntuación, desenvolvemento de abreviaturas etc.

jugar de palabra. A primeira das modalidades refírese a que o bo cortesán debe dominar a arte da argumentación e do debate, que debe ser sempre calmado. No segundo caso valórase nas persoas que dominan a arte da narración oral a capacidade para facer un discurso sobre “los fechos o en las cosas que fueren o son o pueden ser”, porque iso “es grand buen estancia a los que ello saben avenir”, pois demostran “que saben bien aquello que dizen” e que é de proveito e deleite para os que escoitan: “que aquellos a quien lo dizen ayan sabor de lo oyr y de lo aprender”. Finalmente, sobre o *jugar de palabra* (facer burla ou escarnio por medio da palabra) como medio de divertimento palaciano, establécese que quen o fai³

deve catar que aquello que dixiere que sea apuestamente dicho, y no sobre aquella cosa que fuere con aquel con quien jugaren, mas a juegos dellos; como si fuere cobarde dezirle que es esforçado, e al que fuere esforçado jugarle de cobardia. Y esto deve ser dicho de manera quel con que jugaren no se tenga por escarnido, mas quel haya de plazer y haya de reyr dello tambien el como los otros que lo oyeren. E otrosi el que lo dixiere que lo sepa bien dezir en el lugar que conviene ca de otra guisa no seria juego donde ombre no ria, ca sin falla el juego en alegría se debe fazer y no con saña ni con tristeza [...] (Versión de Juárez/Rubio 1991).

E en el juego deve catar que aquello que dixere, que sea apuestamente dicho, e non sobre aquella cosa que fuere en aquel con quien jugaren, mas aviessas dello, como si fuere covarde, dezir le que es esforçado, e al esforçado jugar le de covardia. E esto deve ser dicho de manera quel con quien jugaren, non se tenga por escarnido, mas quel aya de plazer, e ayan de reyr dello, tan bien el, como los otros que lo oyeren. E otrosi el que lo dixere, que lo sepa bien dezir en el lugar que conviene, ca de otra guisa non seria juego. E por esso dize el proverbio antiguo, que non es juego donde ome non rie. Ca sin falla el juego con alegría se deve fazer, e non con saña ni con tristeza (Versión de Lopez 1555).

Este fragmento da Lei XXX do Título IX da *Partida Segunda* ten sido obxecto da atención da crítica desde hai tempo (Montoya 1989; Montoya 1991; Arias-Freixedo 1993:17; Sodrè 2010:113 e ss.), sempre en relación coas *cantigas de escarnio e mal dizer* galego-portuguesas, e entendendo que estas se incluían no concepto ‘jugar de palabra’ descrito no texto xurídico⁴. Por iso, case unanimemente foi posta a seguinte cuestión: Se nas leis compiladas nas propias *Partidas* e noutros textos legislativos, os *yerros* de palabra que podían causar deshonra e infamia estaban gravemente punidos, como podía ser que os poetas da corte e o propio rei compuxesen cantigas fortemente inxuriosas⁵? A distancia temporal, social e cultural que nos separa do momento en que foi redactado dificulta a interpretación deste e outros textos, así como o entendemento do entramado ideolóxico e social en que (e para o que) foron producidos.

3 Dada a importancia desta pasaxe para o noso traballo ofrecemos dúas versións por mor das notábeis variantes que presentan os diversos manuscritos e edicións.

4 Noutro traballo noso máis recente (Arias-Freixedo 2017: 39-41) apuntamos xa o cuestionamento desta relación.

5 Valla como mostra esta de Marco António Pais: “Como entender, por exemplo, que a legislação proibisse determinadas sátiras, e o próprio rei, amigos e auxiliares se incumbissem de desrespeitá-la?” (1990: 139).

Jesús Montoya (1989; 1991) foi o primeiro a debruzarse sobre esta pasaxe das *Partidas*⁶, mais fai unha interpretación errada do texto alfonsino:

No se debe burlar uno del contrincante falseando la realidad, sino buscando lo risible de la misma (“non sobre aquela cosa que fuere en aquel (lugar) a quien jugaren, mas a juegos dello commo sy fuere cobarde dezirle que es esforçado”. Hay que cuidar que lo que se diga no sea contrario a la realidad: jugarle de cobarde al esforzado, ni al esforzado de cobarde. Pero tanto uno como otro tendrán aristas, perfiles, motivos que puedan movernos a la risa... (1991: 372).

Da expresión “a juegos dello”, así como da fórmula equivalente “aviessas dello”, ambas alternantes nos manuscritos das *Partidas*, dedúcese precisamente o contrario do que interpreta Montoya, pois como ben puxo de relevo Sodr  (2010: 113 e ss.), o ‘jugar de palabra’ baséase nun ‘jogo de avessos’:

o exemplo dado pelo rei (covarde versus valente) segue a norma establecida, ou seja, não se deve apontar o defeito do cortesão visado, mas deve-se jogar com seu avesso. [...] o carácter lúdico, o jogo estaria justamente na surpresa de os ouvintes e o próprio visado perceberem a brincadeira do jogo dos contrários (Sodr  2010: 114-115).

Porén, coidamos que o crítico brasileiro leva demasiado ao extremo, por rixida, a aplicación do ‘jogo de avessos’, cando afirma:

Mais provável é que os trovadores, por meio da “injuria lúdica”, tomassem como alvo do jogo um funcionário heterossexual como *sodomita*, ou um bom trovador como “plagiário” ou “jograrón”, ou um rico-homem generoso como *escasso*, o que aparece com certa frequência no cancionero de burla galego-português (2010: 115).

Si concordamos con Sodr  cando di, máis adiante:

Por esse ponto de vista, a famosa cantiga de Afonso X, em que acusa Pero da Ponte de latrocínio e homicídio –“Pero da Ponte á feito gran pecado”–, teria também sua razão lúdica de ser, [...] assim como as várias chufas contra a incompetência do jogral Lourenço ou a “arte de foder” do deão de Cádiz (2010: 116).

Mais non podemos concordar coa súa conclusión sobre a rixida aplicación do concepto do ‘jogo de avessos’: “Na verdade, Ponte devia ser um escrupuloso, Lourenço, um bom poeta, e o deão, um casto.”

Consideramos que no relativo ás *cantigas de escarnio e maldizer*, nun número importante dos casos, o motivo que estaría na orixe da burla si debía ter unha base na realidade; e un dos ‘mecanismos’ dos trovadores –un entre outros– consiste, precisamente, en pasalo a través dun

⁶ Primeiro en Montoya 1989: 431-442. E, con posterioridade, nun dos estudos que acompañan a edición de Aurora Juárez e Antonio Rubio da *Partida Segunda de Alfonso X El Sabio. Manuscrito 12794 de la B. N.* (1991: 359-373).

espello inversor e, polo tanto, burlesco e hilarante, tal como sería facer burla dun recoñecido cabaleiro covarde referindo ironicamente as súas fazañas, ou aludir ironicamente á abundancia dun cabaleiro coñecido pola súa tacañería.

Porén, nos exemplos citados por Sodré, consideramos probábel que os motivos concretos en que se basea a burla non fosen pasados polo filtro do ‘aveso’, senón que a burla estea fundamentada noutros procedementos, como o da esaxeración grotesca, a partir de certos indicios, sospeitas, imputacións veladas etc., (obxectivas ou non), que serían máis ou menos coñecidas de todos: talvez a sospeita de que unha ou varias melodías ou outros elementos poéticos textuais ou retóricos de Afonso do Cotón foron reutilizados e mal ‘escondidos’ por Pero da Ponte; as máis que probábeis tensións xurdidas no seo da relación persoal e laboral entre Joan de Guilhade e o seu xograr Lourenço; a probábel fama de mullereiro do deán, en fin, darían pé á creación, con fins fundamentalmente lúdicos, das respectivas cantigas de escarnio.

Neste sentido, hai que ter en conta a constatación de que as propias rúbricas explicativas que acompañan algunhas cantigas constitúen unha proba da base real que as orixinou⁷. Esta base pode ser unha circunstancia ou acontecemento concreto, obxectivo, ou un rumor que corría sobre a persoa satirizada⁸.

Por outro lado, tampouco resulta doada a interpretación do adverbio “apuestamente” utilizado no fragmento da lei que estamos a comentar. O termo *apuesto* é usado con moita frecuencia nas *Partidas* en expresións como *palabras apuestas*, para referirse á corrección, dignidade, idoneidade e fermosura da expresión oral (por exemplo á esixíbel na corte). Mais tanto a forma *apuesto*, como *apuestamente*, poden ter outro significado relacionado co verbo medieval *aponer* ‘imputar, atribuir’ (Moliner, s. v. *aponer*), o mesmo que encontramos en galego nalgunha das rúbricas explicativas das cantigas de escarnio, que precisamente aluden a

7 O que non quer dicir ‘base obxectiva’, isto é: alguén podería acabar tendo fama de tacaño, de impotente ou de cornudo, sen selo realmente.

8 Sirvan como mostra algunhas das rúbricas do cancionero de Lopo Lias, onde encontramos exemplos de ambas modalidades:

-*Dom Lopo Lias trobou a uns cavaleiros de Lemos, e eran quatro irmãos e andavan sempre mal guisados; e por én trobou-lbis estas cantigas.*

-*Estoutro cantar fez a ùa dona casada que havia preço con un seu home que havia nome Franco.*

-*Outrossi trobou a ùa dona que non havia prez de mui salva; e el disse que lbi dera de seus dinheiros por preit’atal que fezesse por el algũa cousa, e pero non quis por el fazer nada; por én fez estes cantares de maldizer.*

-*Outrossi fez este cantar de mal dizer aposto a ùa dona que era mui meninba e mui fremosa e fogueu ao marido; e a el prazia-lbi.*

-*Este cantar fez en son d’un descor, e feze-o a un infançom de Castela que tragia leito dourado, e era mui rico e guisava-se mal e era muit’escasso.*

-*Esta cantiga fez como respondeu un escudeiro que non era ben fidalgo e queria seer cavaleiro; e el non o tinha por dereito e diss’assi.*

rumores ou sospeitas que estaban en boca de todos⁹. Deste xeito, o adverbio podería entenderse como primeiro elemento dunha estrutura coordinada: (O ‘jogador de palabra’) “deve catar que aquilo que dixere, que *sea apuestamente dicho, e non sobre aquella cosa que fuere* en aquel con quien jugaren, *mas aviessas dello*”. Que podería parafrasearse aproximadamente así: debe ter moi en conta que aquilo que dixer sexa unha imputación (inventada), e non faga referencia a unha característica (defecto, virtude) real da persoa obxecto da burla, senón á característica contraria.

Aínda que nos inclinamos por este segundo, resulta difícil decidir cal dos dous é o significado concreto do adverbio *apuestamente* neste contexto¹⁰. En calquera dos casos a interpretación de Montoya seguiría sendo errada.

Chegados a este punto facémonos a seguinte pregunta: non será que as cantigas escarniñas non poden ser incluídas na modalidade do ‘hablar en gasajado’ denominada ‘jugar de palabra’? Tanto para Montoya coma para Sodr  non hai dúbida de que as cantigas de satíricas trobadorescas se encadrar an no ámbito do ‘jugar de palabra’. Así, o filólogo murciano afirma:

Se trata aquí, sin ningún género de dudas, del género conocido como las cantigas de mal decir o de las tenzones o debates (“joc partit” en la literatura provenzal). Hai un interlocutor que es al propio tiempo objeto de la burla (1991: 372).

E máis abaixo:

el juego que aquí alude nuestro legislador es la ‘broma’, la ‘chanza’ o la ‘burla’, que sol a hacerse con la cantiga de escarnio o maldecir o con las tenzones o debates medievales (1991: 372).

  interesante notar que en ambas pasaxes Montoya parece verse impelido a aludir especificamente   figura dun interlocutor e  s tenzóns e xéneros de debate medievais, que serían as formas poéticas que mellor encaixar an no concepto do ‘jugar de palabra’; mais en todo caso, parece claro que para el o conxunto das *cantigas de escarnio e maldizer*, incluídas as tenzóns satíricas, entrarían dentro do concepto en análise.

Intuitivamente si parece l xico que se o concepto do *jugar de palabra* atinxise a algún dos xéneros poéticos trobadorescos, a primeira modalidade en que se pensaría serían as tenz ns¹¹.

⁹ Por exemplo na rúbrica da cantiga *Un cavaleiro me diss’en baldon* (B 1304 / V 909) de Estevan da Guarda: “Esta cantiga foi feita a un cavaleiro que lhe apoinhan que era puto”; ou na da cantiga *Diss’oj’el-Rei: - Pois Don Fo o mais val* (B 1313 / V 818) do mesmo autor: “Esta cantiga foi feita a  u que fora privado d’el-Rei; e quando estava mui ben do amor d’el-Rei apoinhan-lhe que era mui levantado como home de mal recado...”

¹⁰ Talvez se poida aínda ver unha terceira posibilidade de interpretación, na que confluir an as dúas anteriores, se entendermos que a ironía ou o equívoco, que permiten *dizer mal* con sutileza entran dentro da expresión elaborada e coidada (do discurso que se fai ‘apuestamente’).

¹¹ Podería verse aquí un paralelo cos tradicionais xéneros poéticos de debate improvisado, que aínda hoxe están vixentes en Galicia, tales como as regueif s ou o brindo, así como noutras partes da Península e do mundo (decimistas cubanos, repentistas brasileiros etc.). Nestas modalidades populares, teoricamente improvisadas aínda que cun importante acervo

Situadas no mesmo nivel que as outras dúas modalidades orais ‘espontáneas’ do *fablar en gasajado* (o *departir* e o *retraer*), pensamos que só algunhas tenzóns poderían, en último caso, encaixarse neste marco do *jugar de palabra*. Por outro lado, se ben a maior parte das *cantigas de escarnio e maldizer* presentan un elevado grao de complexidade métrico-rimática, retórica e conceptual que as afasta do ámbito da improvisación oral que caracterizaría o *jugar de palabra*, no caso das tenzóns é posíbel que os autores utilizasen estratexias e fórmulas –así como un tempo de preparación previa– que facilitasen o proceso de improvisación ou semiimprovisación, tal como fan os repentistas na actualidade. Á falta dun estudo que confirme esas posíbeis estratexias e fórmulas que apuntarían cara á composición/interpretación improvisada das tenzóns, nos propios textos e paratextos rexístrase algún indicio nese sentido, tal como xa puxo de manifesto Déborah González (no prelo) ao comentar unha cantiga de Pedr’Amigo de Sevilha (B 1664, V 1198; Tav. 116, 11) cuxos protagonistas Joan Baveca e Pero d’Ambrõa eran incapaces de continuar unha tenzón que comezaran: “Más allá del momento de *performance* trovadoresca que se evoca en la sátira, lo que se nos sugiere es que una *tenção* entre dos autores podía ser una creación condicionada por la improvisación durante su ejecución.”¹²

Mais por outra parte, ao tratarse dun xénero do ámbito da dialéctica, as tenzóns caberían tamén, e coidamos que en mellor medida, noutra das modalidades do *fablar en gasajado*: a do *departir*. De feito, no propio texto da tenzón de Pedr’Amigo de Sevilha aludida utilízase o termo *departir* (vv. 6 e 16) para aludir á disputa poética¹³; polo que as tenzóns tamén ficarían fóra do ámbito do *jugar de palabra*.

Así pois, aínda que a crítica en xeral identificou as *cantigas de escarnio e mal dizer* como unha das modalidades do *jugar de palabra* referido na Lei XXX do título IX da *Partida Segunda*, esta identificación presenta, para nós, algunha dificultade.

É importante notar que en todo este título sobre as modalidades do *fablar* palaciano non se fai alusión á escritura, mentres que noutra parte das *Partidas*¹⁴, como veremos no próximo epígrafe, si se fai unha clara separación entre os *yerros de palabra* e os *yerros de escriptura*. Póde-se deducir, logo, que cando se fala de *jugar de palabra*, nun contexto en que se están revendo e comentando as modalidades do *fablar* como medio de lecer e divertimento, haberá que entender talvez que se está a falar de burlas orais máis ou menos improvisadas, no límite do tolerá-

formulístico de repertorio, si encontramos os ataques e contraataques verbais, a intención burlesca e satírica, e o carácter lúdico, de divertimento e provocador de risa con que se caracteriza o *jugar de palabra* palaciano nas *Partidas*. Para unha revisión dos ‘debates’ en distintas escolas, lugares e cronoloxías véxase Pièrre Bec (2000).

12 Agradezo á profesora Déborah González que me facilitase o texto inédito do seu estudo, así como as suxestións realizadas para mellorar o meu texto.

13 Significativamente, o verbo é substituído nos versos 10 e 17 polo verbo *pelejar*, o que reflicte de forma gráfica a intención de Pedr’Amigo de mostrar tamén a incompetencia de Joan Baveca e Pero d’Ambrõa para atermos ás regras dun debate cortés, que alén de ben argumentado require non deixarse levar pola ira. Lémbrese o que se di na Lei XXIX do Título IX da Partida II: “departir deve ser de manera que non mengue el seso al ome ensañándose”.

14 Lei III, Título IX, *Partida Sétima*.

bel, en que os que as facían mostraban a súa agudeza e o seu enxeño e competencia dialéctica. De feito, o lexema ‘jog-’ encóntrase na expresión “e jogavan-lh’ende”, rexistrada nalgunha rúbrica explicativa das propias *cantigas de escarnio*, en referencia a que o motivo da composición literaria (texto escrito) e musical se basea nunha circunstancia pola que o personaxe satirizado polo trobador xa era previamente obxecto de burlas extraliterarias¹⁵. Probabelmente, pois, coa expresión *jugar de palabra*, o texto das *Partidas* non se refira ás *cantigas de escarnio e mal dizer*, toda vez que as (*malas*) cantigas si estaban asociadas á escritura.

Por outro lado, resultaría tamén moi estraño o feito de que das modalidades do *fablar en gasajado* que se tratan nesa pasaxe, o *departir*, o *retraer* e o *jugar de palabra*, quedasen excluídos os xéneros poéticos non satíricos, como as cantigas de amor e as de amigo, que non caben en ningunha desas categorías mais que sen dúbida foron un elemento importante do lecer palaciano. Así pois, desde o noso punto de vista, as cantigas trobadorescas non estarían entre as modalidades do *jugar de palabra*¹⁶.

Finalmente, e non menos importante, na expresión *fablar en gasajado* a propia semántica do verbo *fablar* remítenos a unha situación en que, en principio, o canto está ausente, polo que dificilmente as cantigas poderían encadrarse nese concepto.

3. Sobre o concepto do *mal dizer / dizer mal por palabra vs. por escriptura*

Reflexionaremos a seguir sobre o propio concepto do *mal dizer*, isto é, das palabras proferidas con ánimo de escarnecer, vituperar, insultar, inxuriar ou mesmo infamar a alguén. Os códigos xurídicos da época distinguen claramente entre os *yerros (delitos) de fecho* e os *yerros de palabra*.

Así, na introdución do Título IX da *Partida Sétima* dise expresamente que “Deshonras e tuertos fazen los omes unos con otros, a las vegadas de fecho, á las vegadas de palabra” e na Lei I deste título explícase que

como quier que muchas maneras son de deshonrra, pero todas descíenden de dos rayzes. La primera es de palabra; la segunda es de fecho. E de palabra es como si un ome denostase a otro, o le dicesse bozes ante muchos faziendo escarnio del, o poniendo le algun nome malo, o diziendo empos del muchas palabras¹⁷ atales onde se tuviese el otro por deshonrrado. Esso mismo dezimos que seria si fiziese esto fazer a otro, assi como a los rapazes o a otros qualesquier. La otra manera es quando dicesse mal del ante muchos, por palabras razonandolo mal, o infamandolo de algund yerro, o denostandolo. Esso mesmo dezimos que seria si dicesse mal del a su señor con intencion de le fazer tuerto o deshonrra, o por le fazer perder su merced.

15 Por exemplo nesta rúbrica da cantiga de Martin Soarez (B 1367, V 975, [97, 12]): *Esta outra cantiga fez d’escarnho a un que dizian Joan Fernandez, e semelhava mouro e jogavan-lh’ende, e diss’assi.*

16 Modalidades poéticas da poesía castellana de cancionero, máis tardías (séc. XV), como as *preguntas e respostas* serían outro caso de “xogo” poético dialogado, probabelmente até un certo punto improvisado, destinado ao divertimento da corte.

17 As propias expresións “dar voces”, “diciendo empós del palabras”, sitúannos nun contexto de lingua oral, coloquial.

No que atinxe aos delitos de palabra establécese así mesmo unha distinción clara, reiterada con frecuencia particularmente nas *Partidas*, en función de se os *yerros* se cometen por medio da expresión oral, ou se as palabras inxuriantes e deshonorosas teñen soporte escrito.

Para o noso propósito dilucidativo resulta moi significativo que na Lei III deste mesmo Título IX se trate a cuestión das cantigas ou rimas con intención infamante dentro do ámbito da palabra escrita (*por escriptura*) e non no da lingua oral (*por palabras*):

De la deshonrra que faze un ome a otro por cantigas o por rimos

Infaman e deshonran unos a otros non tan solamente por palabras, mas aun por escrituras, faziendo cantigas, o rimos, o deutados malos, de los que han sabor de infamar. Esto fazen a las vegadas paladinamente e a las vegadas encubiertamente, echando aquellos escritos malos en las casas de los grandes señores, o en las iglesias, o en las plaças comunales de las ciudades e de las villas, porque cada uno lo pueda leer. E en esto tenemos que resciben gran deshonrra aquellos contra quien es fecho. E otrosi fazen muy gran tuerto al Rey los que han tan grant atrevimiento como este [...] Otrosi defendieron que ningun ome non sea osado de cantar cantigas, nin dezir rimas nin dictados que fuessen fechos por deshonrra o por denuesto de otro. E si alguno contra esto fiziere, deve ser infamado por ende. E demas desto deve rescibir pena en el cuerpo o en lo que oviere [...] E esto que diximos en esta ley fue defendido porque ninguno non se atreviesse a infamar a otro a furto nin en otra manera. Mas quien quiere dezir mal de alguno, acuselo del mal o del yerro que fiziere delante del judgador, assi como mandan las leyes de aqueste nuestro libro. [...].

Aínda que se chegase a probar que o motivo do ataque verbal tiña unha base real, a lei establece unha significativa diferenza entre o ataque oral e o ataque por medio de cantigas ou rimas inxuriantes, atribuíndolle a esta segunda modalidade unha gravidade moito maior, até o punto de que a xustiza non podería permitir as probas presentadas polos autores de cantigas ou rimas con intención inxuriante:

Et como quier que diximos en la primera ley deste título que el que deshonrrasse a otro por palabra, si provasse que aquel denuesto o mal que dixo del era verdad, que non caya en pena, con todo esso en cantigas, e en rimas, o en dictados malos que los omes fazen contra otros, o los meten en escripto non es assi. Ca maguer quiera provar aquel que fizo la cantiga, o rima, o dictado malo, que es verdad aquel mal o denuesto que dixo de aquel contra quien lo fizo, non deve ser oydo, nin le deven caber la prueba. Et la razon porque non gela deven caber es esta: porque el mal que los omes dizen unos de otros por escriptos, o por rimas, es peor que aquel que dizen de otra guisa por palabra, porque dura la remembrança dello para siempre si la escriptura non se pierde; mas lo que es dicho de otra guisa por palabra olvidase mas ayna.

Da alusión a facer unha “cantiga, o rima, o dictado malo” e máis abaixo ao mal que os homes din contra outros “por escriptos, o por rimas”, que se rexistra tamén noutras partes das *Partidas*, parece deducirse unha diferente entidade entre as cantigas (de maior extensión, composición ben elaborada, asociadas á escriptura) e as rimas (número reducido de versos, compo-

ción menos elaborada, moi probabelmente sen música e non necesariamente asociadas á escrita pero fáciles de memorizar).

Posteriormente, na Lei III, do Título XXXI (*Quantas maneras son de yerros por que merecen los fazedores dellos rescebir pena.*), da *Partida Sétima*, que trata das penas aos condenados, distínguense os diferentes tipos de delitos que poden cometerse e deben ser castigados e máis unha vez faise unha distinción entre os “yerros por palabra” e os “yerros por escriptura”. E unha vez máis inclúese a composición de cantigas injuriantes (*cantigas malas*) no ámbito da escrita:

Todos los yerros [...] son en quatro maneras. La primera, de fecho: assi como de matar, o furtar, o robar [...] La segunda es por palabra, assi como denostar, o enfamar, o testiguar o abogar falsamente; en las otras maneras semejantes destas que los omes fazen yerros los unos contra los otros por palabra. La tercera es por escriptura, assi como falsas cartas, o *malas cantigas*, o malos ditados, e en las otras escripturas semejantes destas, que los omes fazen unos contra otros de que les nasce desonrra e daño [...].

Interesa destacar que a composición de *malas cantigas* se equipara en gravidade á escrita de documentos falsos e que se lles atribúe a capacidade de causar deshonra e dano. O adxectivo “malo” debe ser entendido aquí no sentido que ten en “mal fecho”, isto é, como algo puníbel pola lei porque atenta contra o dereito e a honra da persoa contra quen vai dirixido. De feito, no Título I da Partida VI inclúense entre os que non poden exercer como testemuñas nun testamento a “aquellos que son condepnados por sentencia que fuese dada contra ellos por malas cantigas o ditados que fizieren contra algunos con entencion de enfamarlos”, polo que se recoñece e castiga o poder dunha *mala cantiga* para destruír a boa reputación ou fama das persoas.¹⁸ Por outro lado, a asociación das *malas cantigas* coas cartas falsas lévanos a pensar que moi probabelmente cando o lexislador trata das *malas cantigas* ten en mente os casos de composicións en que se verten acusacións e argumentos falsos (*a tuerto*) co propósito de infamar e deshonrar.

Coidamos, pois, que é moi importante para o noso propósito notar que, a pesar de as cantigas estaren destinadas á súa transmisión oral, non se inclúen nos “yerros de palabra” senón nos de “escriptura”¹⁹. Este feito, alén de constituír unha proba do peso que tiña a compoñente textual na arte de trobar (a coidada elaboración conceptual, retórica e métrica dun texto que

18 A Lei XXI do Título IX desta mesma *Partida Sétima* trata das penas impostas “a los que fazen malas cantigas o rymas o dytados malos”.

19 Un exemplo significativo onde se percibe a clara disociación entre o ámbito da expresión oral (*por palabra*) e a escrita (*por escriptura, por carta*), témolo na Lei XXI do Título IX da *Partida Segunda* (*Quales deven ser los mandaderos del Rey*). Nesta lei distínguense entre os mandadeiros *por palabra* e os mandadeiros *por carta*: “Mandaderos son llamados aquellos que el Rey enbia a algunos omnes a quien non puede dezir su nonbre *por palabra*, o non puede o non quiere enbiargelo dezir *por carta*: e estos tienen ofiçio muy grande e mucho onrrado, aquellos que an de mostrar la voluntad del Rey *por palabra*; e por eso los puso Aristotiles en semejanza de la lengua del Rey, porque por ellos an a dezir por el alla do los el enbia lo que el non puede dezir [...] E si de buena *palabra* non fuesen non sabrien mostrar aquello que les mandase dezir [...] E mandaderos y a aun syn estos que diximos que trayan otras mandaderias *por cartas*, que son semejantes a los pies del omne que se mueven a las vegadas a rrecabdar su pro *syn hablar*” (Itálicas nosas).

concluiría nunha versión escrita), xunto coa melodía, parece tamén dificultar a identificación entre unha (*mala*) cantiga e o *jugar de palabra*, como xa foi comentado.

A inclusión das *malas cantigas*, na *Partida Sétima*, entre as “escripturas [...] que los omes fazen unos contra los otros de que les nasce desonrra e daño” debe pórse en relación coas definicións que das *cantigas de escarnio* e das *cantigas de maldizer* se fai na *Arte de trobar* fragmentaria incluída ao inicio do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* que vimos máis arriba, onde o tratadista fixo cuestión de especificar nos dous casos que eran cantigas que “queren dizer mal (d’alguen)”.

A mentalidade medieval considera que as *cantigas*, como concepto, pertencen ao ámbito da escrita (*yerros por escriptura*). Isto é así a pesar de estaren concibidas para o canto e non para a lectura; talvez por teren, en numerosos casos, unha complexidade retórica e formal tal que só por medio da escrita o autor pode gardar unha versión textual que, nunha certa altura do traballo, considere satisfactoria.

Por iso, aínda que a intención de *dizer mal* sexa común, consideramos que é un erro pór a un mesmo nivel a composición de cantigas satíricas e os casos de insultos ou deostos orais, pois para a mentalidade medieval, polo menos a nivel lexislativo, eran conceptos diferentes. Así, cando na Lei II do Título III do Libro IV do *Fuero Real* se dita que

Qualquier que a otro denostare, quel dixiere gafo o fodudinculo, o cornudo, o traydor, o herege, o a muger de su marido puta, desdigalo antel alcalle e ante omes buenos [...] e peche CCC sueldos [...] et qui dixiere otros denuestos, desdigase antel alcalle e ante omes buenos, e diga que mentió en ello: et si ome de otra ley se tornare cristiano e alguno le llamare tornadizo, peche X maravedis al rey e otros X al querelloso

estase a falar de palabras ou expresións denigratorias ou insultantes proferidas oralmente no contexto das posíbeis tensións e conflitos xurdidos no ámbito da vida cotiá, e as penas son bastante reducidas en comparación coa gravidade atribuída á composición de *cantigas malas*. En efecto, na Lei XX (*Quales desonras son graves [...] et quales non.*) do Título IX da *Partida Sétima* fálase de que non todas as deshonorras son de igual gravidade, polo que as penas e castigos deben ser tamén diferentes. Establécense catro formas de deshonorra grave, segundo varios criterios pretensamente obxectivos. A composición de cantigas ou rimas con intención inxuriante é considerada unha deshonorra grave: “La quarta es por cantigas, o por rimas o por famoso libelo que ome faze por desonrra de otro”. Considerando que as outras modalidades de deshonorras graves son as agresións físicas con armas, que causan derramamento de sangue ou tollen algún membro; así como as causadas no rostro, sobre todo se afectan os ollos; as deshonorras feitas en lugares públicos en presenza de moitos ou dunha autoridade; ou os agravios causados por un fillo ou un neto a seu pai ou avó, ou por un vasalo ao seu señor, podemos valorar a gravidade que para a mentalidade da época tiña a composición de cantigas con intención infamante.

4. Sobre a intención inxuriante das cantigas. *Cantigas de escarnio e mal dizer vs. cantigas malas*

Lembremos que na Lei I do Título IX se equipara o termo xurídico latino *iniuria* co termo romance *deshonra*, e dáse unha definición deste concepto: “Injuria en latin tanto quiere dezir en romance como deshonrra que es fecha o dicha a otro a tuerto, o a despreciamiento del.” E a continuación incídese unha vez máis na idea de que todas as deshonorras proveñen de dúas ‘rayces’: ‘de palabra’ ou ‘de fecho’.

Interesa salientar que neste fragmento se explicita que tanto o mal feito como as malas palabras teñen que ser realizados “a tuerto o a despreciamiento” da persoa cuxa fama se pretende deshorrar. Por un lado, a locución “a tuerto” indícanos que ten que haber unha intención maliciosa; probabelmente unha falsa acusación, no caso das *cantigas malas*. Algo que se fai contra o dereito e que polo tanto é inxusto. Por outro lado, a locución “a despreciamiento del” indícanos que ten que haber unha intención de menoscabar a fama (o *bon prez*) doutra(s) persoa(s).

Ten que haber, pois, unha intención de causar mal na honra e, como acabamos de ver máis arriba, unha das razóns de que as “malas cantigas o rimas” se castigasen con severidade é, precisamente, a má intención con que son feitas: “contra algunos con entencion de enfamarlos”, “fechos por deshonrra o por denuesto de otro” etc. Intención agravada polo feito de que ao tratarse de *yerros por escriptura* a perdurabilidade do mal é maior e merece un castigo proporcional.

Á vista disto, poderase concluír que as *cantigas de escarnio e maldizer* entran na categoría de *malas cantigas* e que, polo tanto, teñen unha finalidade de infamar e deshorrar? Todas? En que circunstancias?

Lembremos que se ben na definición que se dá na *Arte de Trobar* das *cantigas de escarnio* das *de maldizer*, se lles atribúe a ambas modalidades a intención de *dizer mal d’alguen*, non se alude explicitamente a unha necesaria intención última de causarlle ‘infamia’ ou ‘deshonra’. O concepto do *dizer mal*, descontextualizado, é moi amplo, e abranxe desde burlas máis ou menos triviais até acusacións graves. Como xa foi dito, a crítica considera que nunha parte importante das *cantigas de escarnio e maldizer* primaria o aspecto lúdico, como nas *cantigas de amor* ou *de amigo*, polo que serían meros divertimentos literarios destinados ao solaz dos palacianos. Aínda que tivesen unha carga burlesca forte, non constituirían unha afronta contra a honra da persoa satirizada, porque tanto o autor, como o intérprete e o público, estarían acollidos baixo unha especie de convención lúdica. O concepto de “injuria lúdica” foi utilizado por Marta Madero (1992) en relación ás cantigas de escarnio, que empregou como fonte de apoio para o seu magnífico estudo sobre o tratamento xurídico da inxuria en Castela e León nos séculos XIII e XIV, cando afirma que estas

no funcionaron, en principio, como injurias (lo cual no significa que no tuviesen capacidad de herir o de provocar situaciones dramáticas). Se trataba máis ben de torneos bufonescos, de injurias lúdicas que non se parecen a los concursos de injurias del derecho, sino a los discursos fanfarrones, [...] a esos intercambios solemnes de fanfarronadas e insultos que las antiguas lenguas germánicas designan con las palabras *gelp*, *gelpan*, al arte de *gaber* del francés antiguo (1992: 24)²⁰.

En todo caso, as cantigas trobadorescas en xeral, incluídas as de *escarnio e maldizer*, sitúannos no ámbito do lecer e do divertimento da corte. Neste contexto lúdico do espectáculo trobadoresco, é moi probábel que algúns dos motivos utilizados nas burlas fosen inventados; atribucións falsas que, como acontece no teatro, só funcionarían durante a celebración do mesmo.

O contexto de creación e de diálogo interdiscursivo favorecido pola constatada convivencia de varios trobadores na corte en determinados períodos, explica o xurdimento de conxuntos e ciclos de textos satíricos derivados da propia dinámica do grupo, tales como o ciclo das amas²¹ ou a serie de textos sobre María Balteira²², cuxa principal finalidade sería a de divertir e facer rir os membros da corte.

Mais, por outro lado, son numerosas tamén as composicións en que o personaxe visado non é identificado polo seu propio nome, senón polo nome común do grupo social ao que pertence (un *cavaleiro*, un *infançon*, un *ricome*, etc.). Isto ten sentido se hai unha intención exemplarizante de xeito que ninguén pertencente a un destes grupos quere ver reflectido en tales acusacións, mais tamén se a intención é meramente lúdica de xeito que o albo da burla fose unha figura tipo que todos poderían imaxinar sen necesidade de identificación cunha persoa concreta. Alén diso, o anonimato da persoa atacada tampouco tería sentido nunha invectiva con intención infamante.

Parece lóxico, pois, que en todo o corpus das composicións burlescas se rexistre unha gradación na carga ou intención satírica, desde o que se podería considerar un mero xogo literario, un divertimento, até aquelas que reven un sarcasmo profundo.

²⁰ Das palabras de Marta Madero (1992) podería deducirse a necesidade de distinguir entre o *yerro* ou crime de infamia e unha actividade próxima ao *jugar de palabra* de que se fala nas *Partidas*; de xeito que as cantigas de escarnio entrarían no ámbito lúdico (como o *jugar de palabra*), no que tamén se incluírían os insultos e fanfarronadas a que alude. No medio en que eran producidas e usufruídas as ‘inxurias lúdicas’ –o palacio, no momento en que o rei e os cortesáns se divirten por medio do *jugar de palabra*– rexiría unha especie de tregua pola que a noción de xogo apagaba o efecto da inxuria, dado que, en teoría polo menos, a vítima da burla tamén participaba desa convención.

Aínda que xa dixemos que para nós as *cantigas de escarnio e maldizer* fican fóra do concepto ‘jugar de palabra’, tamén no caso das cantigas o asunto tería que ver coa cuestión da recepción, tanto polo auditorio palaciano perante o que eran interpretadas como polos propios individuos satirizados, que en moitos casos pertencían a esa elite ou estaban relacionados con ela, aínda que só fose indirecta ou tanxencialmente. De tal forma que a intencionalidade do escarnecedor e a interpretación da persoa escarnecida, poderían dar lugar ás “situacións dramáticas” a que fai referencia Madero.

²¹ Ângela Correia (2016) tratou por extenso e en profundidade este ciclo de composicións.

²² Joaquim Ventura (2019) propón con argumentos plausíbeis unha interesante tese sobre a razón que daría orixe ás sátiras contra María Balteira.

Así, coidamos que a maioría das cantigas satíricas (persoais, sociais, políticas) si porían sobre o taboleiro, de forma sarcástica, grotesca, burlesca, cuestións que xa serían un rumor ou unha evidencia para moitos. As cantigas dábanlles forma textual e melódica (relato elaborado e voz) a eses motivos que eran *vox populi*²³. Significaba isto que esas cantigas eran infamantes e deshonrosas? Parece que nestes casos os propios comportamentos contra a moral ou contra as leis vixentes, que deron lugar ás faladurías, estarían na orixe da perda da boa reputación. As cantigas simplemente se farían eco satírico e burlesco dese comportamento errado e amplificarían a súa dimensión. Non serían, pois, *malas cantigas*, dado que non estarían na orixe da infamia.

Parece lóxico tamén que se os lexisladores de Alfonso X lle outorgan tanta importancia nos textos xurídicos ao poder maledicente e infamante dunha cantiga satírica, se poida deducir sen dúbida que o propósito do Rei Sabio foi utilizar toda esa potencia cando compuxo algunhas das cantigas máis sarcásticas de todo o corpus, dirixidas contra os seus propios cabaleiros e ricos homes covardes e traidores. Neste caso os feitos eran recentes e non darían lugar aínda a que se espallase unha fama negativa dos protagonistas. É o propio rei quen toma a iniciativa, xunto con outros trovadores próximos, coa intención clara de acusar de traición ou de covardía e de que esa acusación combinada con elementos ridiculizantes e grotescos se difunda e sexa coñecida. É certo que, en xeral, se garda de personalizar con nomes propios as persoas albo das súas sátiras²⁴, e que probabelmente nalgún caso utilizou trasuntos literarios para non citar directamente o nome da persoa satirizada²⁵. Porén, a utilización de pseudónimos ou de nomes comúns, tales como *Don Foan, un ricome, un cavaleiro, un coteife* etc., non necesariamente é unha estratexia para preservar a identidade do visado –o que non tería sentido se a intención fose denigratoria–; antes ben, nalgún caso en que o auditorio estaría ao tanto do asunto tratado na composición, non sería precisa tal información, e o indicio inconcreto formaría parte do artificio retórico e da intención burlesca desta, e por outra parte permitiría a sátira conxunta dun colectivo. Ademais, *strictu sensu*, o emprego de nomes comúns ou de pseudónimos non atentaría contra a lexislación que vedaba as cantigas denigratorias.

Marta Madero (1992), no estudo citado sobre o tratamento da inxuria na lexislación medieval, inclúe a composición de cantigas de escarnio entre as variadas estratexias que pode em-

23 Lembremos de novo as rúbricas explicativas en que moitas veces se fai alusión a unha circunstancia concreta por causa da cal a persoa satirizada ‘avia preço de’, ‘non avia prez de’, ‘apóinhan-lhe que’ etc. Poderíase ver algún paralelismo co que acontece aínda hoxe a nivel popular coas coplas que se crean con motivo dalgunhas celebracións como o entroido ou os maios, que utilizan motivos de actualidade e personaxes coñecidos por todos. O sentido principal destes textos é precisamente dar voz á colectividade e pór na picota satírica o que está na mente de moitos.

24 Ao contrario do que acontece, por exemplo, na non menos sarcástica cantiga *A lealdade da Bezerra, que pela beira muito anda* (B 1477, V 1088; Tavani 16, 1) de Airas Perez Vuitoron, onde se identifican directa ou indirectamente os alcaides traidores que entregaron os castelos da Beira durante a guerra civil portuguesa.

25 É o que defende Vicens Beltrán (2000) que ocorre co personaxe Fernán Díaz, que aparece en varias cantigas que incide na súa condición de homosexual e que sería un trasunto literario do nobre rebelde Esteban Fernández de Castro.

pregar aquel que queira inxuriar a outro(s), mais, significativamente non considera as cantigas de escarnio que nos chegaron como exemplos de *malas cantigas* con intención inxuriante:

Algunos hacen cantigas de escarnio, pero no las que más han llegado a nosotros, feroces tal vez, pero cortesanias, generalmente entre nobles, aunque fuesen menores, sino esos rumores cantados que “pueblan el mundo” [...] que circulan de boca en boca devorando honras y que, contrariamente a las *Partidas*, los fueros castigan sin rigor (1992: 49-50).

Madero exemplifica cuns versos de *El Duelo de la Virgen* en que os gardas do sepulcro de Xesús Cristo temen que o corpo sexa roubado e ser eles obxecto de cantigas sobre ese feito en que serían escarnecidos e que se espallarían por todas partes: “farién de nos escarnio e compoñién cançiones /[...] / poblarién tod el mundo, vallejos e rencones” (vv. 169-170).

Neste fragmento de *El Duelo de la Virgen* estase a aplicar anacronicamente a ideoloxía medieval cabaleiresca e o temor a perder a fama por un comportamento deshonoroso. Noutro texto moi significativo, por ser case fundacional desta ideoloxía, a *Chanson de Roland*, volve-mos encontrar refletido o temor a que a indignidade dun comportamento covarde sexa motivo para un cantar satírico²⁶:

Franceis veient que paiens i ad tant,
De tutes parz en sunt cuvert li camp.
Suvent regretent Oliver e Rollant,
Les .XII. pers, qu'il lor seient guarant.
Et l'arcevesque lur dist de sun semblant:
“Seignors barons, n'en alez mespensant:
Pur Deu vos pri que ne seiez fuiant,
Que nuls prozdom malvaisement n'en chant.
Asez es mielz que moerium cumbatant...”²⁷ (vv. 1510-1518)

Enténdese, logo, que a orixe da infamia sería o comportamento covarde, que podería dar pé e xustificación aos cantares denigratorios.

Serán, logo, estas cantigas trobadorescas máis sarcásticas exemplo das *malas cantigas* de referidas nas *Partidas*?

26 Esta circunstancia aparece en repetidas ocasións no *Cantar de Roldán* (v. 1014; v. 1466). Significativamente, hai indicios de que este cantar épico foi empregado en momentos previos a algunha batalla importante, precisamente para producir o efecto contrario de enardecer os ánimos dos combatentes lembrándolles a gloriosa memoria das fazañas dos heroes pasados.

27 En tradución do lembrado profesor Camilo Flores: Os franceses ven que hai tantos pagáns:/ por todas partes os campos cobertos deles están./ Decote imploran a don Roldán e a don Oliveiros,/ e ós Doce Pares para que os acorran./ O arcebispo díxolle-lo seu pensar:/ “Señores baróns, ¡non vaiades recear!/ Por Deus vos pido que non botedes a fuxir,/ *Que ningún home de prol faga de vós mal cantar,/ Moito mellor é que morramos combatendo...*”

Resulta evidente que algunhas *cantigas de escarnio e maldizer*, sobre todo as sátiras políticas²⁸, *queren dizer mal*, no sentido estrito de infamar, desprezar e causar a deshonra dos visados.

Coidamos, porén, que é preciso ter en conta que a expresión *cantiga mala, mal cantar* ten significados diferentes segundo os ámbitos en que se aplique. Por un lado, no ámbito cabaleiresco militar, a expresión *mal cantar* referirase a un cantar en que se satiriza o deshonroso comportamento na batalla. Por outro lado, desde o punto de vista do lexislador das *Partidas*, unha *cantiga mala* sería aquela en que se acusase a alguén falsamente –mesmo amparándose no anonimato– dalgún acto ou comportamento que atentase contra a súa reputación²⁹.

Non cabe dúbida, por exemplo, de que as cantigas de Alfonso X e outros trovadores da súa corte sobre a covardía dos cabaleiros na campaña de Granada ou contra os nobres rebeldes³⁰, ou as cantigas contra os alcaldes traidores na guerra civil portuguesa, son un exemplo claro de invectivas que publicaban de forma satírica e burlesca tales comportamentos vergonzosos. Porén, é preciso puntualizar que, a pesar de seren extremadamente satíricos e ridiculizantes, non serían textos infamantes *strictu sensu*, isto é, causantes da perda da boa fama ou da honra dos personaxes visados, toda vez que foron eses mesmos personaxes satirizados, co seu comportamento deshonroso que os levou a cometer *yerro*s tan graves como a traizón, os que caeron na infamia. As cantigas serían infamantes no sentido de que pretendían recrear e divulgar de forma grotesca a vileza de tales comportamentos, mais as acusacións nelas vertidas non serían falsas (*a tuerto*), polo que non cumprirían o que parece unha das condicións fundamentais e a máis condenábel dunha *mala cantiga*. Se para a ideoloxía cabaleiresca debería ser motivo de vergonza que alguén compuxese un mal cantar satirizando merecidamente a covardía de quen se comportou de xeito deshonroso, esa mesma ideoloxía condenaba as acusacións falsas realizadas por medio de *malas cantigas* para denigrar a honra de alguén inxustamente.

Un aspecto que consideramos moi relevante para esta análise é o grao de intencionalidade satírica das cantigas: esta intencionalidade satírica estará matizada tamén, certamente, polo contexto de produción (autoría coñecida/autoría anónima) e de interpretación (*performance*) das composicións, o que á súa vez condicionará a interpretación (decodificación, entendemento) das mesmas. Desde o punto de vista legal non sería o mesmo unha cantiga satírica que se

28 Resulta significativo que Sodr  (2010: 121), na súa argumentación sobre a aplicación do mecanismo do ‘jogo de avessos’, excl a precisamente as sátiras políticas e morais,  s que non se podería aplicar. Esta exclusión deixa fóra un número importante de composicións, moitas das cales tentan, precisamente, denunciar e pór na picota os comportamentos infamantes e deshonrosos dos seus protagonistas.

29 A expresión *cantiga mala*, ou *mal cantar*, pode tamén entenderse literalmente aplicada a unha cantiga mal feita, como se ver  no texto comentado no final. Por outra parte, as *malas cantigas*, pola súa intención denigrante, estarían emparentadas coas *malas cans s* provenzais nas que os trovadores vilipendiaban e insultaban as damas por facerlles esperar longos anos sen corresponderlles ou por cambi rennos por outros amantes. Vid. Riquer (1996-1997). En todo caso, as *malas cans s* dannos unha idea de até que punto a literatura permitía a utilización de temas e linguaxe degradantes, mais que non serían admitidos en ningún caso fóra do marco da convención literaria.

30 Vicenç Beltran (2001) trata en profundidade esta cuestión.

fai circular de forma anónima que outra cantada na corte nun contexto de convención lúdica. Se releemos o texto da *Partida Sétima* (Lei III, Título IX) onde se prohibe a composición e o canto de *cantigas malas*, vemos que nel se fai unha distinción que podería ser relevante: “Et esto fazen a las vegadas paladinamente e a las vegadas encubiertamente”. Ou sexa, que talvez podería haber unha consideración diferente para as cantigas de autoría coñecida, as compostas e interpretadas abertamente (*paladinamente*) no lugar e momento idóneos e as de autoría anónima, cuxa distribución tamén sería anónima e fóra das canles habituais. O delito non se restringiría, pois, á composición de “malas cantigas o rimas”, senón que incluíría a súa distribución anónima con ánimo de difundir amplamente a falsa acusación: “echando aquellas escripturas en las casas de los grandes señores, o en las eglesias, o en las plaças comunales de las ciudades e de las villas, porque cada uno lo pueda leer³¹”.

Con todo, tanto as anónimas (*a furto*) coma as de autor coñecido (*de otra manera*), as *malas cantigas* son prohibidas polo lexislador, que remite á canle legal que debe seguirse para acusar a alguén de algo que lle pode causar deshonra:

esto que diximos en esta ley fue defendido porque ninguno non se atrevisse de infamar a otro a furto nin en otra manera. Mas quien quiere dezir mal de alguno, acuselo del mal o del yerro que fiziere delante del judgador, assi como mandan las leyes de aqueste nuestro libro. [...].

Vese que hai no lexislador unha intención de reconducir os posíbeis conflitos e disputas para o ámbito civilizado dos mecanismos oficiais da xustiza do Estado, así como unha tentativa de erradicar por medio do castigo o que talvez sería unha forma ‘tradicional’ de resolvelas. En todo caso, o fin último do lexislador sería acabar cun medio moi efectivo de difundir acusacións falsas –sen necesidade de probas– o suficientemente estendido como para ser obxecto de disposicións legais específicas e de castigos severos.

Concordamos con Marco António Pais (1990: 138) cando, comentando o ‘furor legislativo’ do séc. XIII, que “a pesar da severidade de muitas leis, não era bastante para coibir e deter costumes e hábitos arraigados de há muito no seio da sociedade”, afirma que “Muitas vezes podemos constatar que este furor legislativo constituía uma tentativa de criar uma sociedade ideal”, mais que esta tentativa non callaba porque había “uma distância muito grande entre a realidade e as leis criadas para regulá-la.”

31 Esta frase final relativa á procura dunha ampla difusión (*porque cada uno lo pueda leer*) sitúanos, curiosamente, no ámbito exclusivo da escrita e non da transmisión por medio do canto. Téñase en conta que se está a falar simultaneamente de cantigas, de rimas e de ditados malos. Por outro lado, é importante notar que só unha minoría da poboación cunha certa formación letrada (clérigos, algúns membros da elite,...) terían acceso directo ao contido a través da lectura, sen a mediación dun xograr que as interpretase para o público xeral. Mais ao tratarse dunha minoría pertencente á elite e que está no círculo do poder, é nela en quen pensa fundamentalmente o lexislador, pois é nese ámbito onde as *cantigas malas* poden causar o maior dano.

Remata Pais pondo o exemplo xa aquí comentado da propia corte do rei Alfonso X, onde se compuñan cantigas de escarnio que trataban os temas máis escabrosos ao tempo que se elaboraba a monumental obra lexislativa que condenaba moitos dos comportamentos e actitudes tratados nas cantigas, tamén polo propio rei e membros da súa corte: acusacións de adulterio, de homosexualidade, de proxenetismo, de incesto e outros comportamentos que as leis e a moral da época consideraban infamantes para a persoa que caía neles.

5. Sobre o concepto de *fama*

Na Lei I do Título VI da *Partida Sétima*, que trata *De los enfamados*, defínese o concepto que nese ámbito ideolóxico se denomina *fama*: “Fama es el buen estado del ome que bive derechamente e segund ley e buenas costumbres, non aviendo en si manzilla nin mala estança”.

Tamén se define nesta mesma lei o concepto de *disfamamiento*, que é do noso interese dado que esa sería a hipotética intención dunha *mala cantiga*: “disfamamiento tanto quiere dezir como profaçamiento³² que es fecho contra la fama del ome, que dizen en latin Infamia”.

É preciso notar que cando nas leis das *Partidas* se fala de *fama* ou *honra* e da súa perda, estase a pensar fundamentalmente no estamento da nobreza, e sobre todo, aínda que non de xeito exclusivo, nos varóns desa elite social privilexiada.

Nas Leis II, III e IV deste mesmo Título VI expóñense as varias causas polas que un home pode perder a *fama* (a boa reputación), entre elas por cometer certas accións consideradas contra o dereito ou por dedicarse a certas actividades consideradas envilecedoras.

En títulos anteriores trata a lei sobre outros *yerros* máis graves, como a traición, “que es cabeza de todos los males” e que causa a infamia non só de quen a comete senón que “denegrece e manzilla la fama de los que de aquel liñaje decienden, maguer non ayan en ella culpa”³³. Fundamentalmente trátanse as diferentes variantes de traición contra o rei (a traizón propiamente dita), mais tamén os *aveles*, a traizón contra outras persoas.

Moitas das causas que entran na categoría de traizón, o máis grave dos delitos, son motivos tratados nas *cantigas de escarnio e maldizer*, algunhas delas da autoría do propio rei Alfonso X: “si alguno desamparasse al Rey en batalla, o se fuesse a los enemigos, o a otra parte; o se fuese de la hueste en otra manera sin su mandado ante del tiempo que deuia servir [...]; si alguno fiziesse bollicio o aleuantamiento en el Reyno, faziendo juras, o cofradias de caualleros o de villas contra el Rey etc.” A traizón castigábase coa morte e causaba a infamia dos fillos do condenado por delito tan grave: “sus fijos que sean varones deuen fincar por enfamados para siempre de manera que nunca puedan auer honrra de caualleria nin de dignidad, nin puedan heredar a pariente que aya, nin a otro estraño que los estableciesse por herederos...”

Para facérmonos unha idea do peso que tiña a ideoloxía feudal, baseada na separación social en estamentos inmiscíbeis, e para contribuír a contextualizar as reflexións aquí realizadas,

³² *Profaçar* significa ‘falar mal de alguén’ e leva asociada a intención de causarlle prexuízo.

³³ Introducción ao Título II. *De las trayciones*.

resulta interesante notar o que se di na Lei IV sobre os xogres, xa que nela se especifica a diferenza de consideración segundo a actividade a que se dedican e o público a que se deben. Tras ditar que caen na infamia todos aqueles que se dedican á alcaiotaría, dítase que:

Otrosi (son infamados) los que son juglares, e los remedadores, e los fazedores de los çaharrones³⁴ que publicamente por el pueblo, o cantan, o fazen juegos por precio. Esto es porque se envilecen ante todos por aquel precio que les dan.

Estas actividades destinadas á diversión do pobo baixo, a cambio de remuneración, trátanse no mesmo epígrafe da lei que o exercicio da alcaiotería ou o proxenetismo, aos que desde a perspectiva da autoridade lexisladora son equiparábeis en vileza.

Porén, o lexislador fai cuestión de deixar claro neste mesmo punto que existe outra categoría de xogres que non realizan actividades infamantes para a súa persoa:

Mas los que tañeren estrumentos o cantassen por fazer solaz a si mesmos, o por fazer plazer a sus amigos, o dar solaz a los reyes o a los otros señores, non serian por ende enfamados.

Neste último fragmento encontramos unha xanela aberta para podermos enxergar a interpretación de cantigas como un dos divertimentos habituais das cortes reais e señoriais. Así mesmo, coidamos que se pode deducir a non exclusividade dos xogres nesta actividade e que calquera persoa que soubese tocar un instrumento ou cantar podería facelo como divertimento refinado.

6. Conclusión

Respondemos, pois, de xeito negativo á cuestión principal formulada no inicio, por considerarmos que cando na *Partida Segunda* se alude ao *jugar de palabra*, –unha das tres modalidades do *fablar en gasajado*–, non cabe incluír dentro deste concepto as *cantigas de escarnio e maldizer* compostas polos trobadores galego-portugueses.

O *jugar de palabra* [facer burlas de palabra (orais) cun certo grao de improvisación, e talvez respondelas, nun contexto de ‘injuria lúdica’] situaríase no ámbito da oralidade. Nun plano diferente, asociadas ao ámbito da escritura e froito dunha elaboración formal e conceptual demorada, situaríanse as *cantigas de escarnio e maldizer*.

Nas cortes reais e señoriais, entre outras moitas formas de pasar o tempo de lecer, tales como as tres modalidades do *fablar en gasajado* citadas na *Partida Segunda* (*departir*, *retraer* e *jugar de palabra*), habería tamén un lugar importante para outros divertimentos como a interpretación de cantigas trobadorescas de todos os xéneros, non só dos satíricos. É posíbel que unha das modalidades poéticas trobadorescas, a tenzón, fose unha das formas do *departir*.

³⁴ *Zaharrones* ou *moharrachos* son as persoas que se disfrazaban de xeito estafalario para facer rir por medio de xestos grotescos e ridículos. Probablemente a palabra teña a mesma orixe que o termo *cigarrón* con que se denomina os personaxes disfrazados máis característicos do entroido de Verín.

É evidente que moitas *cantigas de escarnio e maldizer* xurdiron nunhas circunstancias de convivencia de varios trobadores e xograres nas cortes e que non todas terían detrás, necesariamente, unha base real obxectiva. Tivérenas ou non, moitas acusacións e burlas vertidas nas cantigas, parecen simples brincadeiras, creadas para a diversión da propia corte. Con todo, moitas veces parecen espellarse nas cantigas de escarnio e nas *tenzons*, as tensións derivadas dos conflitos xurdidos das relacións persoais e profesionais na vida real.

As *cantigas de escarnio e maldizer*, pola súa compoñente satírica, teñen en moitos casos o que se podería denominar función exemplarizante, e traslocen unha intención de pór á vista de toda a corte os defectos, as carencias, os pecados, os vicios, os delitos ou os esaxeros, funcionando como nun espello en que ninguén quereda verse a si mesmo (mais onde moitos poderían ver alguén reflectido).

No extremo desta gradación, hai cantigas en que a intención de denigrar a persoa (ou colectivo) satirizado é clara –sobre todo nalgunhas sátiras sociais e políticas que funcionarían como verdadeiras armas para desprestixiar o adversario–, independentemente de que se faga unha identificación directa do individuo ou individuos satirizados ou unha alusión indirecta –en todo caso perspicua para o público da época–, por medio dun nome ficticio ou dun nome común.

Con todo, as *cantigas de escarnio e maldizer* non poderían considerarse, en xeral, dentro do concepto de *malas cantigas* condenado polas leis das *Siete Partidas*, pois faltarlles a condición de seren feitas e eventualmente divulgadas “a furto”, isto é, de xeito anónimo. Estaban concibidas para seren interpretadas por xograres nalgúns dos momentos que a elite cortesá destinaba ao seu divertimento. Por outro lado, en xeral tampouco serían falsas acusacións, pois en moitos casos estarían baseadas en circunstancias máis ou menos coñecidas que corrían xa de boca en boca. Con certeza haberá *cantigas de escarnio e mal dizer* que conteñan acusacións falsas, mais serán na maioría dos casos acusacións realizadas nun contexto de divertimento, so a convención da ‘inxuria lúdica’.

En definitiva, o concepto das *malas cantigas* que se condenan nas *Partidas* non se refire só a unha *cantiga de escarnio* cruelmente burlesca ou unha *cantiga de mal dizer* que constituía unha invectiva cruel e directa contra alguén, senón que a *mala cantiga* debe conter unha acusación falsa e, por iso mesmo, en moitos casos será divulgada ‘a furto’.

7. Anexo

Para contextualizar as nosas reflexións, comentaremos brevemente unha cantiga satírica da autoría de Pero da Ponte: *Sueir'Eanes, este trobador* (B1636, V1170; Tav. 120, 48) que trata, precisamente, da utilización de *malas cantigas* como procedemento denigratorio.

Sueir'Eanes, este trobador,
foi por jantar a cas d'un infançon

e jantou mal; mais el vingou-s'enton,
que ar hajan os outros del pavor,
5 e non quis el a vendita tardar:
e, tanto que se partiu do jantar,
trobou-lhi mal, nunca vistes peor.

Eno mundo non sei eu trobador
de que s'home mais devesse temer
10 de x'el mui maas tres cobras fazer
ou quatro, a quen lhi maa barva for;
ca, des que vo-lh'el cae na razon,
maas tres cobras, ou quatr'e o son,
de as fazer muit'é el sabedor.

15 E por esto non sei no mundo tal
home que a el deves's'a dizer
de non, por lhi dar mui ben seu haver;
e a Sueir'Eanes nunca lhi fal
razon de quen el despagado vai,
20 en que lhi troba tan mal e tan lai,
per que o outro sempre lhi quer mal.

Este poema forma parte dun pequeno ciclo de catro cantigas das que outras dúas son tamén da autoría de Pero da Ponte [*De Sueir'Eanes direi* (B1645, V1179; Tav. 120, 7), *Sueir'Eanes, nunca eu terrei* (B1650, V1184; Tav. 120, 49)] e a restante do seu coetáneo e colega literario Afonso Anes do Coton [*Sueir'Eanes, un vosso cantar* (B1585, V1117; Tav. 2, 22)]. O tópico común sobre o que versan as catro composicións é a absoluta impericia de Sueiro Eanes na arte de trobar.

Trátase de sátiras literarias en que, quer directamente, quer por medio da ironía ou do equívoco, se fai escarnio da manifesta incapacidade deste trobador para o exercicio da arte de trobar en xeral e, en particular, da ineptia para axustar a métrica e para combinar as rimas, tal como pode verse nestes fragmentos: *Ca de-lo dia en que el trobou / nunca cantar [i]gual fez nen rimou* (B1585, V1117; Tav. 2, 22, vv. 19-20); *non sab'el muito de trobar* (B1645, V1179; Tav. 120, 7, v. 9); *pois entendestes, quando vos trobei, / que de trobar non sabíades ren* (B1650, V1184; Tav. 120, 49, vv. 3-4) etc³⁵.

Como se dixo, a cantiga en análise é tamén unha sátira literaria contra Sueiro Eanes. Este personaxe é referido no propio texto como *trobador* (vv. 1, 8), e probablemente existiu un trobador de tal nome de quen non se nos conservou ningunha composición.

35 Santiago Gutiérrez, nalgún dos traballos citados (2013a), toma tamén como base para as súas argumentacións estas cantigas contra Sueiro Eanes, particularmente a cantiga 120, 49 (B1650/V1184).

A cantiga presenta unha dupla posibilidade de interpretación baseada na *aequivocatio* das expresións *trobar mal* (vv. 6, 20) e *fazer maas cobras* (vv. 10, 13-14).

A 2ª lectura (moi transparente, porque con só escoitar o nome do trobador no inicio todos saberían cal era o tema da cantiga) é unha burla sobre a pouca pericia de Sueiro Eanes para a arte de trobar: unha vez que achaba un tema ou argumento, só conseguía *trobar mal e lai* e facer *maas cobras*. Neste caso, Pero da Ponte está a facer un xogo metaliterario ao referir o tema concreto dunha cantiga de Sueiro Eanes, o da escasez dos infanzóns, que era un motivo moi recorrente nas sátiras sociais dos trobadores galego-portugueses. Ou sexa, é probábel que Sueiro Eanes participase (ou quixese participar) do movemento literario trobadoresco e partillase as súas fórmulas e os seus temas, aínda que estivese moi lonxe de dominar tal arte (e talvez por iso non nos chegou ningunha das súas composicións).

Para o noso propósito interéranos máis a que teoricamente é a primeira lectura da composición. Nela, o trobador Sueiro Eanes, que asistiu a un mal xantar na casa dun infanzón, saíu tan cheo de ira por semellante agravio que non quixo demorar a vinganza, consistente na composición dun poema satírico (v. 5 *trobou-lhi mal, nunca vistes peor*; v. 7 *non quis el a vendita tardar*). O feito de estar motivada pola ira e a ansia de vinganza remítenos ao concepto de *mala cantiga* de que se fala nas *Partidas*, dada a presumíbel intención non só de *dizer mal* senón tamén denegrir a fama do infanzón.

Interéranos pór o foco no método utilizado para materializar a vinganza polo que el considerou un agravio, porque se percibe a intención denigratoria e a confianza absoluta no poder dunhas *maas cobras* para danar a fama dunha persoa. Nas tres estrofas hai unha alusión a que todos deben temer o *mal cantar* ou as *maas cobras* (v. 4 *que ar ajan os outros del pavor*; v. 9 *de que s'home devesse temer*, etc) de tal trobador. Trátase dun método que, como neste caso, permite a inmediatez dun ataque 'en quente' (vv. 5-6 *tanto que se partiu do jantar/ trobou-lhi mal*).

Por outro lado vemos un personaxe de carácter desabrido, que se irrita facilmente (no caso, por un mal xantar) e que utiliza con frecuencia o recurso das *malas cantigas* como método de vinganza para desprestixiar ao causante do seu enfado, a quen lle caese mal (v. 11 *a quen lhi maa barva for*) ou a quen non lle pagase o que el pensaba que merecía (vv. 15-17 e v. 19). Na actitude con que se dispón a utilizar este método de vinganza, así como na presentación do mesmo como algo case esixido pola 'afrenta' recibida, pódese intuír a familiaridade do público da época co uso de *malas cantigas* con intención infamante. Nese mesmo sentido apunta o feito de utilizar as expresións *trobar mal*, *fazer maas cobras* como denominacións comúns que deberían ser interpretadas, en primeira lectura, con ese significado.

Pero da Ponte estableceu entre as dúas lecturas un xogo de equilibrio ou entrelazamento que favorece o efecto hilarante procurado. Se as razóns eran a todas luces insuficientes para motivar unha *mala cantiga*, que causase a inimidade para sempre da persoa agraviada (v. 21 *per*

que o outro sempre lbi quer mal)³⁶, neste caso as cantigas eran tan *maas* (no sentido de composicións mal feitas) que o resultado era o mesmo: o agravio daqueles a quen llas facía; non polo contido denigrante, senón polo ruíns que eran. Noutras palabras: era realmente un desprestixio ser protagonista dunha cantiga satírica tan mal feita.

A burla contra Sueiro Eanes baséase tamén en que os motivos que provocan a súa ira e determinan a súa ansia de vinganza non terían a suficiente entidade como para compor un *mal cantar*, unhas *maas cobras*: se Sueiro Eanes quería compor unha cantiga de *mal dizer* saíalle un *mal cantar*, non porque fose a súa intención facer unha cantiga de ton e contido infamantes, senón porque era incapaz de facelos ben; ao contrario, eran tan maos que causaban pavor xeneralizado. E como xa se dixo, coidamos que hai tamén unha burla metaliteraria de Pero da Ponte, un trobador que domina a arte de trobar, en particular os xéneros escarniños, contra Sueiro Eanes, por non ser quen de compor unha cantiga sobre un dos tópicos máis característicos e frecuentes das cantigas satíricas da escola galego-portuguesa.

Bibliografía

- Alfonso X (1991): *Partida Segunda de Alfonso X el Sabio. Manuscrito 12794 de la B. N.* (Edición de Aurora Juárez e Antonio Rubio), Granada: Impredisur.
- Alfonso X (2004): *Las Siete Partidas*. Edición facsimilar da edición salmantina de 1555, glosada por Gregorio López e impresa por Andrea de Portonariis, Madrid: Boletín Oficial del Estado, 3 vols.
- Alfonso X (2015): *Fuero Real*, Madrid: Imprenta Nacional de la Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado.
- Arte de trobar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (1999). Edición crítica e facsimilada de Giuseppe Tavani, Lisboa: Colibri.
- Arias-Freixedo, Xosé Bieito (1993): *Antoloxía de poesía obscena dos trobadores galego-portugueses*, Santiago de Compostela: Edicións Positivas.
- Arias-Freixedo, Xosé Bieito (2017): *Per arte de foder. Cantigas de escarnio de temática sexual*, Berlín: Frank & Timme.
- Bec, Pierre (2000): *La joute poétique. De la tenson médiévale aux débats chantés traditionnels*, Paris, les Belles Lettres.
- Beltran, Vicenç (2000): “Esteban Fernández de Castro y Fernán Díaz Escalho”. *Madrygal* 3, pp. 13-19.

36 Lémbrese que algúns delitos e afrontas graves causaban legalmente a inimidade entre as persoas e mesmo entre as familias e liñaxes.

- Beltran, Vicenç (2001): “El Rey Sabio y los nobles rebeldes”. Tavares Maleval, Maria do Amparo (org.): *Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM*, Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, pp. 31-58.
- Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti. Cod. 10991)* (1982). Edición facsímile, Lisboa: Biblioteca Nacional/Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Correia, Ângela (2016): *Ama. A Importância de um Nome no Conhecimento sobre os Trovadores Medievais Galego-Portugueses*, Lisboa: Bibliotónica Portuguesa.
- González, Déborah (no prelo): “*Cantigas de escarnio y tenções: Joan Baveca, Pero d’Ambroa y Pedro Amigo de Sevilha*”.
- Gutiérrez, Santiago (2013a): “La cantiga de maldecir como modelo del cantar injurioso y la duplicidad satírica de la lírica gallego-portuguesa”. *Bulletin of Hispanic Studies* 90.7, pp. 771-788.
- Gutiérrez, Santiago (2013b): “Hacia una teoría de la sátira gallegoportuguesa y su posible duplicidad genérica”. *Romanic Review* 104.1-2, pp. 3-21.
- Lanciani, Giulia/Tavani, Giuseppe (1995): *As cantigas de escarnio*, Vigo: Edicións Xerais.
- Madero, Marta (1992): *Manos violentas, palabras vedadas. La injuria en Castilla y León (siglos XIII-XV)*, Madrid: Taurus.
- Moliner, María (1981): *Diccionario de uso del español*, Madrid: Gredos.
- Montoya Martínez, Jesús (1989): “Carácter lúdico de la literatura medieval (A propósito del ‘jugar de palabra’. Partida Segunda, tit. IX, ley XXIX)”. Castillo, C. Argente del *et al.* (rec.): *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, Granada: Universidad de Granada, pp. 413-442.
- Montoya Martínez, Jesús (1991): “Teoría educativa”. *Partida Segunda de Alfonso X el Sabio. Manuscrito 12794 de la BN*. Edición de Aurora Juárez Blanquer y Antonio Rubio Flores, Granada: Impredisur, pp. 357-373.
- O Cantar de Roldán* (1989). (Tradución de Camilo Flores), Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Pais, Marco António de Oliveira (1990): *A lírica galego-portuguesa nos séculos XIII-XIV: realidade histórica e inversão*, Santiago de Compostela: Universidade, Tese de Doutoramento inédita.
- Sodré, Paulo Roberto (2010): *O riso no jogo e o jogo no riso na sátira galego-portuguesa*, Vitória: Edufes.
- Ventura, Joaquim (2019): “Los maridos de María Pérez Balteira”. Tomassetti, Isabella (coord.): *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, San Millán de la Cogolla: CILENGUA, vol. I, pp. 461-471.