

“Por palavras cubertas”. El juego de la *aequivocatio* en las cantigas de escarnio y maldecir de Alfonso X

Juan Paredes¹

Recibido: 10 de septiembre de 2021 / Aceptado: 11 de octubre de 2021

Resumen. La *Poética* fragmentaria de *B* intenta establecer una distinción entre las cantigas de escarnio y las de maldecir, cuya pertinencia la propia praxis textual de los cancioneros se encarga de desmentir. El corpus poético profano de Alfonso X se inserta en este marco normativo. Sin embargo, el análisis de los textos poéticos satíricos alfonsies desde la perspectiva normativa del *Arte de trovar* permite una aproximación más enriquecedora. El registro político, y en particular el ciclo de la defección de los caballeros en la guerra de Granada, parece poder enmarcarse en el género *mal dizer* de manera específica. Por lo que se refiere al registro del *escarnho*, hay también una concretización específica en algunas cantigas. Pero donde no existe ninguna duda es en aquellas cantigas que recurren al juego de la *aequivocatio*. Aquí las *palavras cubertas* y los *dous entendimentos* posibles del texto obligan a una descodificación que aclare el sentido.

Palabras clave: Alfonso X, poesía profana alfonsi, cantigas de escarnio y maldecir, *Arte de trovar*.

[en] “Por palavras cubertas”. The game of *aequivocatio* in Alfonso X’s songs of derision and cursing

Abstract. *B*’s Fragmentary Poetics attempts to establish a distinction between the songs of derision and those of cursing, the relevance of which the songbooks’ own textual praxis is in charge of refuting. The secular poetic corpus of Alfonso X is inserted in this normative framework. However, the analysis of the Alphonsi satirical poetic texts from the normative perspective of the *Art of Trovar* allows a more enriching approach. The political record, and in particular the cycle of the defection of the knights in the war of Granada, seems to be able to be framed in the genre *mal dizer* in a specific way. As regards the record of *escarnho*, there is also a specific concretization in some *cantigas*. But where there is no doubt is in those *cantigas* that resort to the game of *aequivocatio*. Here the *palavras cubertas* and the possible *dous entendimentos* of the text force a decoding that clarifies the meaning.

Keywords: Alfonso X, alfonsi profane poetry, cantigas of “escarnho” and “mal dizer”, *Art of trovar*.

Cómo citar: Paredes, J. (2021). “Por palavras cubertas”. El juego de la *aequivocatio* en las cantigas de escarnio y maldecir de Alfonso X, en *Revista de Filología Románica* 38, 13-19.

La *Poética* fragmentaria del cancionero *B* intenta establecer una distinción entre las cantigas de escarnio y las de maldecir que se corresponde, de alguna manera, con los principios exegéticos de los textos latinos aun en vigor cuando se compone el *Arte de trovar*:

Cantigas d’escarneo som aquelas que os trobadores fazen querendo dizer mal d’alguen en elas, e dizen-lho por palavras cubertas que hajan dous entendimentos, pera lhe-lo nom entenderem [...] ligeiramente; e estas palavras chaman os clérigos “hequivocatio”. [...] Cantigas de maldizer son aquel<as> que fazem os trobadores <contra alguem> descubertamente: e elas entrarám palavras e<m> que queren dizer mal e nom aver<ám> outro entendimento se nom aquel que queren dizer chãam<ente> (Tavani 1999: 42).

Se trataba en esencia de una distinción basada fundamentalmente en el empleo o no de la *aequivocatio*, en correspondencia con el sistema hermenéutico de descodificación de textos con una posible doble lectura.

Sin embargo, la pretendida diferenciación es solo escolástica, sin correspondencia alguna con la praxis textual de los cancioneros.

Las propias rúbricas explicativas dan testimonio de su no pertinencia. La etiqueta “escarnh’e mal dizer” tiene un valor totalizador, que hace inviable cualquier diferenciación. Así se presentan, por ejemplo, las cantigas de Pero Barroso: “Cantigas de Pero Barroso: son d’escarnh’e de mal dizer” (*B* 1441 / *V* 1051), o las de Pero da Ponte: “Pero da Ponte fez estas cantigas d’escarnh’e de mal dizer” (*B* 1627 / *V* 1161), Pero Mafaldo: “Pero Mafaldo fez estas cantigas d’escarnh’e de mal dizer” (*B* 1513), Roi Gomez: “Don Roi Gomez de Briteiros fez estas cantigas e son d’escarnh’e de

¹ Universidad de Granada
jparedes@ugr.es

mal dizer” (B 1543) o Fernan Garcia Esgaravunha: “Don Fernan Garcia Esgaravunha fez estas cantigas d’escarnh’e de mal dizer” (B 1510). En estos casos se trata de la presentación de una serie de textos asignados a un poeta, pero el marbete generalizador sigue usándose incluso cuando se trata de la adscripción a un sólo texto: “Vasco Gil fez esta cantiga: é d’escarnh’e de mal dizer” (B 1512); “Estevan Faian fez esta cantiga d’escarnh’e de mal dizer” (B 1561); “Caldeiron fez esta cantiga d’escarnh’e de mal dizer e diz assi” (B 1619 / V 1152); “Martin Anes Marinho fez esta cantiga d’escarnh’e de mal dizer” (B 1621 / V 1154); “Afonso Soarez Sança fez esta cantiga d’escarnh’e de mal dizer e diz assy” (B 1622 / V 1155); “Esta outra fez a un escudeiro de pequeno logo, e dizianlhi Albardar. E fezlh’estes cantares d’escarnh’e de mal dizer; e diss’assi” (B 1360 / V 968) y “Esta outra fez a un escudeiro...” (B 1361 / V 977)².

Hay, con todo, algunos intentos de diferenciación: “Esta cantiga é de mal dizer e feze-a Johan Soarez de Pavha al rey don Sancho de Navarra, por que lhi roubar veo sa terra e non lhi deu el-rey ende dereito” (B 1330 / V 937); “Don Fernan Paez de Talamancos fez este cantar de mal dizer” (B 1334 / V 941); “Outrossi trobou a ùa dona que non avia prez de mui salva e el disse que lhi dera de seus dinheiros por preit’atal que fezesse por el algũa cousa e pero non quis por el fazer nada e poren fez estes cantares de mal dizer” (B 1351 / V 958) y “Outrossi trobou a ùa dona...” (B 1352 / V 959)³; “Est’outro cantar fez de mal dizer a un cavaleiro que cuidava que trobava mui ben e que fazia mui bõos sões e non era assi” (B 1357 / V 965), de Martin Soarez; “Aqui se começa a gesta que fez don Afonso Lopez a don Meendo e a seus vassalos, de mal dizer” (B 1470 / V 1080); “Esta outra cantiga e de mal dizer dos que deron os castelos como non devian al rei don Afonso” (B 1477 / V 1088), de Airas Perez Vuitoron. En B 1389 / V 998, perteneciente a Johan Lobeira, aparece la nota colocciana “de mal dizer”. En el fol. 326r, después de la cantiga B 1561 de Estevan Faian dice “Meen Paez fez estas cantigas de mal dizer”, y sigue el verso *Dizer vos quero com’oy chufar*, pero el resto del folio, como los siguientes hasta el 331r, aparece en blanco.

Lo mismo sucede con las cantigas de *escarnho*: “Esta cantiga fez Martin Soarez como en maneira de tençon con Paai Soarez, e é d’escarnho. Este Martin Soarez foi de Riba de Limia, en Portugal, e trobou melhor ca todolos que trobaron, e ali foi julgado antr’os outros trovadores” (B 144); “Esta outra cantiga fez d’escarnho a un que dizian Johan Fernandiz e semelhava mouro e jogavan-lh’ende” (B 1367 / V 975); “Esta outra cantiga fez d’escarnho a ùa donzela” (B 1369 / V 972)⁴.

La propia *Poética* parece romper este esquema binario cuando intenta definir otras especies poéticas, como las *cantigas de juguete d’arteiro* o las de *risavelha*, o cuando etiqueta otras cantigas con el calificativo de *mal dizer aposto*. Se trata de cinco cantigas de Martin Soarez: “Esta outra cantiga fez a Afons’Eanes do Coton. Foi de mal dizer aposto en que mostrava dizendo mal de si as manhas que o outr’avia” (B 1358 / V 966); “Outrossi fez estes cantares aposto a un jogar que dizian Lopo, e citolava mal e cantava peor, e son estes” (B 1363 / V 971); B 1364 / V 972, B 1365 / V 973, B 1366 / V 974, que aparecen con la misma rúbrica explicativa: “Outrossi fez estes cantares aposto a un jogar...” y una de Lopo Lians: “Outrossi fez este cantar de mal dizer aposto a ùa dona que era mui meninha e mui fermosa e fogiu ao marido e el prazia-lhi” (B 1350 / V 957).

El corpus poético profano de Alfonso X, con su carácter marcadamente satírico, se inserta en este marco normativo. Efectivamente, de las cuarenta y cuatro cantigas recogidas en el cancionero profano alfonsí (Paredes 2001a: 41), treinta y nueve, entre las que se incluyen cuatro tensones, corresponden al registro satírico; por tan solo cuatro de amor, una de ellas —único testimonio junto a otra de Alfonso XI (Paredes 2011)— en castellano; y otra, de atribución discutida, de amigo.

En este sentido, la poesía profana alfonsí se compadece con el registro estadístico de Paden (1997) sobre el trovadorismo ibérico en lo que concierne al cultivo de la poesía satírica a mediados del siglo XIII, en perfecta correspondencia con el reinado del monarca castellano leonés; lo que justificaría no solo el predominio de la cantiga de escarnio y maldecir —predominio que por otra parte coincide también con los análisis estadísticos de Paden (2000) por lo que se refiere a la poesía occitana—, sino la escasez del registro amoroso, posiblemente por el agotamiento de la cantiga de amor. Por otra parte, el escaso cultivo de la sátira política, debido fundamentalmente a la propia estructura político-militar y social de la Península, contrasta vivamente con la abundante producción, emanada sin duda desde la corte regia como centro de irradiación poética, por parte de Alfonso X.

Y es precisamente este registro el que parece poder enmarcarse en el género *mal dizer* de manera específica.

Así ocurre con la cantiga 40 (Paredes 2001a: 301), con la explícita maldición del estribillo: *maldito seja!*

O que foi passar a serra
e non quis servir a terra,
e ora, entrant’a guerra,
que faroneja?
Pois el agora tan muito erra,
maldito seja!

O que levou os dinheiros
e non troux’os cavaleiros,

² Estas cantigas son de autoría de Martin Soarez.

³ Estas dos últimas cantigas pertenecen a Lopo Lias.

⁴ Estas cantigas de Martin Soarez son los únicos ejemplos en los que aparece el marbete especificativo de *cantiga d’escarnho*.

e por non ir nos primeiros
 que faroneja?
 Pois que ven conos prostumeiros,
maldito seja!

O que filhou gran soldada
 e nunca fez cavalgada,
 e por non ir a Graada
 que faroneja?
 Se é ric'omen ou á mesnada,
maldito seja!

O que meteu na taleiga
 pouc'aver e muita meiga,
 e por non entrar na Veiga
 que faroneja?
 Pois [el] chus mol é que manteiga,
maldito seja!

La cantiga está construída en torno al sintagma “que faroneja?” (*Farejar* ‘seguir pelo faro’, ‘procurar pelo olfacto’, ‘cheirar, fariscar’, ‘andar em busca, à procura de’ (Silva 1949-1959, s. v.). *Faronejar* podría ser un intensificativo. Aunque no hay que descartar la posibilidad de una contaminación con *furoar*: ‘procurar à maneira de furão’, ‘pesquisar’, ‘investigar’. En gall. *furón*, fig. ‘entrometido’; esp. *hurón* fig. ‘persona aficionada a descubrir los secretos o intimidades de otros y hábil para hacerlo’; y *huronear* ‘cazar con hurón’, fig. ‘procurar con habilidad enterarse de lo que pasa en un sitio’, que trasluce perfectamente el miedo, el recelo y la cobarde vacilación de uno de aquellos caballeros que no acudieron, como era su deber, a la llamada del Rey en defensa de la frontera, la víspera de presentarse con su mesnada en la Vega de Granada. La reiterada maldición: “maldito seja!” no deja lugar a dudas sobre la postura del Rey.

En la cantiga 37 (Paredes 2001a: 279) la invectiva va dirigida contra los *coteifes* (caballeros cristianos de condición inferior), a los que se presenta literalmente muertos de miedo —y no se ahorran los detalles más escatológicos— ante los *zenetes* de Azamor. Los mismos a los que se maldice abiertamente en la cantiga 25 (Paredes 2001a: 202), condenándolos a las tareas de retaguardia: *ai, que coteife pera a carreta!*

Vi un coteife de mui gran granhon,
 con seu porponto, mais non d'algodon,
 e con sas calças velhas de branqueta.
 E dix'eu logo: -Poi-las guerras son,
 ai, que coteife pera a carreta!

Vi un coteife mao, val[a]di,
 con seu porponto, nunca peior vi,
 ca non quer Deus que s'el en outro meta.
 E dix'eu: -Poi-las guerras [...i],
 ai, que coteife pera a carreta!

Vi un coteife mal guisad'e vil,
 con seu perponto todo de pavil
 e o cordon d'ouro, tal por joeta.
 E dix'eu: -Pois se vai o aguazil,
 ai, que coteife pera a carreta!

Un tono de maldición, aunque no explícito, lo encontramos en la cantiga 42 (Paredes 2001a: 316-317), sirventés político contra los traidores y cobardes en la guerra de Granada, a los que se satiriza en quince dísticos paralelísticos y un estribillo: *non ven al maio!*, es decir, que no acude a la llamada, a la revista de tropas que se hacía generalmente en mayo, estación más propicia para la movilización de las milicias. Repetido quince veces a lo largo de la cantiga, el refrán se convierte en un motivo, utilizado incluso por otros poetas de su corte (Bertolucci 1985: 100-101). Debió escribirse en torno a 1272, cuando un grupo de nobles encabezados por el infante Don Felipe, Don Nuño González de Lara y Don Felipe Díaz de Haro, se sublevaron contra Alfonso X y abandonan Castilla, cometiendo grandes robos y desastres en su camino hacia Granada, donde a pesar de los intentos de persuasión por parte del infante Don Manuel y los obispos de Palencia, Segovia y Cádiz, se acogieron a la hospitalidad de rey nazarita, a quien rindieron pleito-homenaje (López-Aydillo 1923: 423).

En este mismo marco de la sátira política sobre la defección de los caballeros que no acudieron a la guerra de Granada o se comportaron cobardemente hay que incluir también la cantiga 17 (Paredes 2001a:172). El carácter específico de maldecir, como en las cantigas anteriores, se evidencia de manera especial en el último verso, donde parece concretarse toda la carga emotiva:

Pero que ei ora mengua de companha,
 nen Pero Garcia nen Pero d’Espanha
 nen Pero Galego non irá começo.

E ben vo-lo juro par Santa Maria:
 que Pero d’Espanha nen Pero Garcia
 nen Pero Galego non iran cōmeço.

Nunca cinga espada con bõa bainha,
 se Pero d’Espanha nen Pero Galinha
 nen Pero Galego for ora cōmeço.

Galego, Galego, outren irá começo.

En el contexto del ciclo poético en el que se inserta la cantiga (Lapa 1965: 3), los nombres, con el particular juego que se establece entre ellos, tienen un carácter genérico, que parece excluir cualquier intento de referencia concreta (Filgueira Valverde 1980: 71; Mattoso 1985, II: 107; Lopes 2002: 557): *Pero d’Espanha* y *Pero Galego*, aluden a una referencia geográfico-política específica; *Pero Garcia*, a una alcurnia frecuente, y *Pero Galinha* es sin duda alguna una referencia figurada a la cobardía. Así pues, el texto alude directamente a la cobardía de los gallegos —el término aparece cinco veces, siempre al final de cada una de las estrofas, y en el verso final, donde el genérico *Galego*, se repite dos veces—, de los españoles —*Pero d’Espanha* se cita en dos ocasiones— y, de forma muy elocuente aunque *Pero Galinha* aparezca solo una vez, de los gallinas.

Por lo que se refiere al registro del *escarnho*, hay también una concretización específica en algunas cantigas. Así en el v. 20 de la cantiga 6 (Paredes 2001a: 116), perteneciente al ciclo de los escarnios sobre la decadencia de los infanzones, se incide de manera particular sobre este carácter:

E começou de riir
 muito del e [*e*]scarnir
 (vv. 19-20).

En la 29 (Paredes 2001a: 230), escarnio burlesco contra un hidalgo que pretendía encubrir su pobreza con la excusa de haber sido robado, volvemos a encontrar el sintagma:

que este furto fez ùu romeu,
 que foi [ante] ja outros *escarnir*
 (vv. 6-7)

En un contexto distinto, en este caso las luchas fraticidas entre Don Alfonso y el infante Don Enrique (Paredes 2001a: 139-140), se dice específicamente en referencia a Don Gonçalo, probablemente el trovador Gonçalo Eanes do Vinhal (Lapa 1965: 65), a quien al parecer se le censura su doble juego, de ahí la alusión a las “duas espadas”, en las desavenencias entre el Rey y su hermano: “a quen quer que cometestes, sempre mal o *escarnistes*” (v. 27).

En otros escarnios no hay una marca específica definitoria, aunque la propia temática y el ciclo poético en el se insertan son bastante aclaratorios en este sentido. Pero donde no existe ninguna duda es en aquellas cantigas que recurren al juego de la *aequivocatio*. Aquí las *palavras cubertas* y los *dous entendimentos* posibles del texto obligan a una descodificación que aclare el sentido.

Es lo que ocurre en la cantiga 27 (Paredes 2001a: 217), dirigida a María Pérez “Balteira” (Menéndez Pidal 1957: 167-172; Martínez Salazar 187: 298-304; Alvar 1985: 11-40), personaje de extraordinaria popularidad en torno al cual gira un grupo específico de cantigas satíricas (Lapa 1981: 191-194). El escarnio es un juego, basado en la *aequivocatio*, lleno de insinuaciones obscenas sobre una supuesta casa que la “Balteira” quería construir, al parecer con madera de los bosques reales. En una lectura inocua del texto todo parece ajustarse a esta situación: Juan Rodríguez va a tomar medidas a María Pérez para que ésta sepa la madera que necesitará en la construcción de su casa. Incluso recomienda el grosor que ésta debe tener, basándose en su experiencia con otras clientas: Maior Moniz, María Airas y Alvela, para las que había realizado con anterioridad tareas similares:

Joan Rodriguiz foi esmar a Balteira
 sa medida, per que colha sa madeira;
 e diss’e[le]: -Se ben queredes fazer,
 de tal midid’a devedes a colher,
 [assi] e non meor, per nulha maneira.

E disse: -Esta é a madeira certa,
 e, de mais, nona dei eu a vós si[n]lheira;
 e, pois que s’en compasso á de meter,
 atan longa deve toda [a] seer,
 [que vaa] per antr’as pernas da’scaleira.

A Maior Moniz dei ja outra tamanha,
e foi-a ela colher logo sen sanha;
e Mari'Aires feze-o logo outro tal,
e Alvela, que andou en Portugal;
e ja i a colheron [e]na montanha.

E diss': -Esta é a medida d'España,
ca non de Lombardia nen d'Alamanha;
e, por que é grossa, non vos seja mal,
ca delgada pera gata ren non val;
e desto mui mais sei eu: [ou] cab'ou danha.

Pero en un segundo nivel de lectura, en una consideración de la serie léxica en el campo semántico de lo obsceno, el texto ofrece una interpretación completamente distinta. Es el lexema *madeira*, perteneciente a la serie léxica de términos que evocan los órganos sexuales (Lanciani / Tavani 1995: 99 y 102-103; Bertolucci 1988: 14), el que actúa como connotador específico, permitiendo la descodificación del texto. Directamente relacionados con él, los términos *midida*, *longa*, *grossa*, *delgada*, *meor*, *tamanha*, cobran su auténtico significado. Y en este mismo registro léxico, adquieren un valor particular lexemas como *colher* 'caber, ocupar', *compasso* 'compasar', 'acomparar' 'acomodar una cosa a otra'; *pernas da scaleira*, sin duda las piernas de la propia soldadera, o *montanha*, designación eufemística de las nalgas (Lapa 1970: 17). Desde esta perspectiva hay que interpretar también el término *caboudanha*, que ha suscitado numerosas lecturas, desde Lapa (1965: 18) que lo considera una alcurnia: *Abondanha*, a Vasvari (1999: 462) para quien sería la "personificación carnavalesca de la plenitud fálica", o Tavani (1997) que divide el sintagma en cuatro elementos y propone la sugestiva lectura *ca bou* (en su opinión mala lectura de *boy*), o mejor *bode*, en port. y gall. 'macho cabrío' (término que podría explicarse por una haplología cuya abreviatura de integración se resolvería después en n), *d'anha*, en port. y gall. 'cordera': "y de esto sé yo más que macho cabrío de cordera", a Paredes (2001b: 149-158) que propone la lectura, finalmente aceptada por Tavani (2016), *cab'ou danha* 'cabe o daña', que respeta escrupulosamente la grafía de los apócrifos, es la más económica, y tiene pleno sentido.

Lo mismo sucede con la cantiga 41 (Paredes 2001a: 308), escarnio dirigido en este caso a la soldadera Domingas Eanes, que mantuvo una batalla con un *zenete*, uno de aquellos bereberes de la tribu de los *zanatas*, famosa por su caballería ligera, que vino en defensa del rey nazarita en la contienda fronteriza de Granada. La imagen de la batalla tiene un doble sentido irónico que, en el juego de imágenes y palabras, da a la cantiga un tono obsceno. La cantiga se basa en el juego de la *aequivocatio* de la batalla marcial y sexual entre el jinete y la soldadera, con un uso paródico del lenguaje guerrero:

Domingas Eanes ouve sa baralha
con ùu genet', e foi mal ferida;
empero foi ela i tan ardida,
que ouve depois a vencer, sen falha,
e, de pran, venceu bõo cavaleiro;
mais empero é-x'el tan braceiro,
que ouv'end'ela de ficar colpada.

O colbe colheu per ùa malha
da loriga, que era desvencida;
e pesa-m'ende, por que essa ida,
de prez que ouve mais, se Deus me valha,
venceu ela; mais o cavaleiro
per sas armas o fez: com'er'arteiro,
ja sempr'end'ela seerá sinalada.

E aquel mouro trouxe, com'arreite,
dous companhões en toda esta guerra;
e de mais á preço que nunca erra
de dar gran golpe con seu tragazeite;
e foi-a achar con costa juso,
e deu-lhi poren tal co[l]pe de suso,
que ja a chaga nunca vai çarrada.

E dizen meges que ùus an tal preit'e
que atal chaga ja mais nunca serra
se con quanta lãa á en esta terra
a escaentassen, nen cõno azeite:
por que a chaga non vai contra juso,
mais vai en redor, come perafuso,
e poren muit'á que é fistolada.

Aunque ya hay elementos de partida, como la inadecuada presencia de una soldadera en una contienda bélica, en la que participa además como antagonista del jinete, que anticipan la posible interpretación del doble significado de la cantiga, son los lexemas, todos ellos pertenecientes al campo léxico de lo obscuro, *arreite* (con sus dous *companhões*), *tragazeite* y *preito*, junto a otros también significativos como *colpe*, *chaga*, etc., los que actúan como connotadores específicos que permiten la descodificación del texto. *Arreite*, ‘espertador do sexo’, es un sustantivo verbal de *arrear* (Lapa 1965: 46): ‘excitar ou excitarem-se os apetitos sensuais’ (Silva 1949-1959, s. v.). *Arrechar* v.a. ‘enhestar, poner derecha, erguida y tiesa alguna cosa’ (*Diccionario de Autoridades*, s. v.). El sentido de *companhões* es claro en este contexto. El término aparece con el mismo significado en la cantiga B 1604 / V 1136 de Fernand’Esquio: “ca, pois el sabe arrear de foder / cuid’eu que gaj’é de piss’arreatado” (vv. 3-4); “mais que traje ant’o caralho arreit’e” (v. 9). *Tragazeite*: tragacete ‘arma antigua arrojada a manera de dardo o de flecha’ puede interpretarse en el mismo sentido. Más problemas presenta *preito*, ‘asunto, negocio, cuestión’, y el verso correspondiente que ha recibido interpretaciones muy diferentes por parte de los diversos editores. En la lectura que propongo: *E dizem meges que ùus an tal preit’e / que atal chaga ja mais nunca serra* “Y dicen los médicos que algunos tienen tal negocio y / que tal llaga ya más nunca cierra”, *preito* hace referencia, de manera eufemística, al ‘miembro viril’. En la cantiga B 1609 / V 1142 de Johan Vello de Pedroguez *Con gran coita, rogar que m’ajudasse*, en el contexto del juego malicioso del equívoco “filhar sobre si”, con el doble sentido de ‘tomar interés por alguien’ o ‘tenerlo encima’, *preito* parece tener el mismo significado que el que propongo para la cantiga alfonsí.

Frente a la pretendida propuesta unificadora de los cancioneros, que obliga más bien a una clasificación de las cantigas de escarnio y maldecir de acuerdo con los elementos de preponderancia y los diversos tipos de sátira: personal, social, literaria, política, moral, etc., el análisis de los textos poéticos satíricos alfonsíes desde la perspectiva normativa del *Arte de trovar* permite una aproximación si cabe más sugestiva y enriquecedora.

Bibliografía

- ALVAR, Carlos (1985): “María Pérez, Balteira”. *Archivo de Filología Aragonesa* 36-37, 11-40.
- BERTOLUCCI, Valeria (1985): “Alcuni sondaggi per l’integrazione del discorso critico su Alfonso X poeta”, in *Estudios alfonsíes*, José Mondéjar / Jesús Montoya (eds.), pp. 91-117. Granada: Universidad de Granada (Recogido en *Morfologie del texto medievale*. Bologna: Il Mulino, 1989, pp. 147-168).
- BERTOLUCCI, Valeria (1988): “Retorica della poesia alfonsina: le figure dell’analogia”, in *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Vicente Beltrán (ed.), pp. 11-30. Barcelona: PPU (Recogido en *Morfologie del texto medievale*. Bologna: Il Mulino, 1989, pp. 169-188).
- FILGUEIRA VALVERDE, José (1980): *Alfonso X e Galicia e unha escolma de cantigas*. A Cruña: Publicacións da Real Academia Gallega.
- LANCIANI, Giulia / Giuseppe Tavani (1995): *As cantigas de escarnio*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- LAPA, Manuel Rodrigues (ed.) (1965): *Cantigas d’escarnho e de mal dizer dos cancioneros medievais galego-portugueses*. Vigo: Galaxia (2ª ed. 1970).
- LAPA, Manuel Rodrigues (1981): *Lições de literatura portuguesa: época medieval*. Coimbra: Coimbra Editora.
- LOPES, Graça Videira (ed.) (2002): *Cantigas de Escarnio e Maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*. Lisboa: Editorial Estampa.
- LÓPEZ-AYDILLO, Eugenio (1923): “Los cancioneros gallego-portugueses como fuentes históricas”. *Revue Hispanique* 62, 315-619.
- MARTÍNEZ SALAZAR, Andrés (1987): “La Edad Media en Galicia: Una gallega célebre en el siglo XIII”. *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas e hispano-americana* 2, 298-304.
- MATTOSO, José (1985): *Identificação de um país. Ensaio sobre as origens de Portugal 1096-1325*. Lisboa: Editorial Estampa.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1957): *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas: problemas de historia literaria y cultural*. Madrid: Biblioteca de Cuestiones Actuales, 6, Instituto de Estudios Políticos (Versión revisada de *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Madrid: Publicaciones de la Revista de Filología Española, 7, Centro de Estudios Históricos, 1924).
- PADEN, William D. (1997): “The Chronology of Genres in Medieval Galician-Portuguese Lyric Poetry”. *La Corónica* 26(1), 183-201.
- PADEN, William D. (2000): “The System of Genres in Troubadour Lyric”, in *Medieval Lyric. Genres in Historical Context*, William D. Paden (ed.), pp. 21-67. Chicago: University of Illinois Press.
- PAREDES, Juan (2001a): *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*. L’Aquila-Roma: Japadre Editore.
- PAREDES, Juan (2001b): “[Ou] cab’ou danha. Dos interpretaciones para una lectura de la cantiga B 481 / V 61 de Alfonso X”. *La corónica* 30(1), 149-158.
- PAREDES, Juan (2011): “Textos castellanos en los cancioneros galaico-portugueses”, in *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, Andrea Baldissera / Giuseppe Mazzochi / Paolo Pintacuda (eds.), vols. I, pp. 77-86. Como/Pavia: Ibis.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1726-1739): *Diccionario de la lengua castellana, llamado de Autoridades*, 6 vols. (Reimpr. Madrid: Gredos, 1990).
- SILVA, António de Morais (1949-1959): *Grande dicionário da língua portuguesa*, 12 vols. Confluência: Lisboa.
- TAVANI, Giuseppe (1997): “Para uma leitura da cantiga de maldizer de Afonso X, ‘Joan Rodriguez foy osmar a Balteira’ (RM 18,21, B 481, V 64)”, in *Sentido que a vida faz. Estudos para Óscar Lopes*, Ana Maria Brito (ed.), pp. 493-496. Porto: Campo das Letras.

- TAVANI, Giuseppe (1999): *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Lisboa: Edições Colibri.
- TAVANI, Giuseppe (2016): “Ancora su *aboudanha. Un problema ecdotico nella lirica profana di Alfonso X”. *Verba* 43, 415-420.
- VASVARI, Louise O. (1999): “‘La madeira certa... A medida d’Espanha’ de Alfonso X: un gap carnavalesco”, in *Actes de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Santiago Fortuño Llorens / Tomás Martínez Romero (eds.), vol. III, pp. 459-469. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.