
Unha nova proposta de lectura e interpretación para o v. 9 da «cantiga da guarvaia»: *des aquela* vs. *de saquelha*

Bieito Arias Freixedo
Universidade de Vigo

Data de recepción: 18/07/2016 | Data de aceptación: 30/09/2016

Resumo:

Neste traballo fórmulase unha nova proposta de lectura do verso 9 da ‘cantiga da guarvaia’ (Ajuda 38), de Paai Soares de Taveiros, así como unha nova hipótese para a interpretación xeral do texto, que muda significativamente en relación á interpretación máis aceptada. Considerando que a cantiga se basea na oposición entre dous tipos de tecido de cualidades moi diferentes, un dos cales sería a *guarvaia*, lánzase a hipótese de que o outro elemento da oposición sería un tecido ou vestido denominado *saquelha*, e propónse este termo como rimante para o discutido verso 9 da composición.

Palabras chave:

Guarvaia; *saquelha*; ecdótica; hermenéutica; cantigas de escarnio e mal dizer; poesía galego-portuguesa.

Sumario:

1. Introducción. 2. Unha cantiga heterodoxa. 3. A cuestión textual e a interpretación. 4. Novas interpretacións (posíbeis?). 5. Final.

A new reading proposal of verse 9 of the “Cantiga da Guarvaia”: des aquela vs. de saquelha

Abstract:

This study proposes a new reading of verse 9 of the “Cantiga da Guarvaia” (Ajuda 38), by Paai Soares de Taveiros, as well as a new hypothesis for the general interpretation of the text, which changes significantly with respect to the prevailing one. Starting from the fact that this cantiga is based on the opposition between two very different types of cloth or garment, one of them being the ‘guarvaia’, I propose that the other element of the pair is a cloth or garment named ‘saquelha’, used as rhyming word in the much-discussed verse 9 of the poem.

* Este artigo inscríbese no marco do proxecto de investigación *Glosario crítico da poesía medieval galego-portuguesa. III. Edición crítica dixital das cantigas de amor* (FF12015-63523-P), que está financiado polo Ministerio de Economía y Competitividad.

Key words:

Guarvaia; saquelha; *textual criticism*; *hermeneutics*; *cantigas de escarnio e mal dizer*; *Galician-Portuguese lyric*.

Contents:

1. *Introduction*. 2. *A heterodox cantiga*. 3. *The textual problem and its reading*. 4. *New (possible) readings*. 5. *Conclusion*.

1. Introducción

Desde que Carolina Michaëlis de Vasconcelos, hai xa máis de un século, se debruzou na análise da cantiga de Paai Soarez de Taveiros *No mundo non me sei parella* (A 38, Tav 115,7^{bis}), na súa Glosa Marxinal XIV (Vieira, Morán Cabanas, Rodríguez, & Souto Cabo, 2004: 431-485), onde xa chamaba a atención sobre as dificultades de edición do texto, foron moitos os autores que trataron de resolver os problemas textuais e de desvendar os enigmas de contido que presenta esta composición.

Son coñecidas as teorías e debates sobre a identidade da dama cantada, sobre as características do vestido denominado *guarvaia*, sobre se a composición está ou non completa, sobre a atribución autorial etc., polo que non imos centrarnos aquí neses aspectos. Tamén foron moitas as discusións e propostas sobre cuestións textuais máis específicas, dados os problemas de transmisión que presenta o único manuscrito que nos enviou o texto da cantiga, o que deu lugar a diversas interpretacións. Será neste aspecto dos problemas de edición, fundamentalmente dos versos 9-10, que nos centraremos, para realizarmos unha nova proposta que nos levará así mesmo a propor novas hipóteses de interpretación do conxunto da cantiga. Mais antes de focarmos o problema de edición convén, porque é importante, lembrar o carácter heterodoxo do poema.

2. Unha cantiga heterodoxa

Coñecida como a ‘cantiga da guarvaia’, esta composición adoita ser incluída nos elencos de cantigas de amor máis ou menos heterodoxas elaborados por varios estudiosos que analizaron esta ‘zona grigia’ (Marcenaro, 2003) constituída por cantigas que en maior ou menor medida participan dunha deriva do campo da cantiga de amor cara ao da parodia e a burla, e que son coñecidas pola crítica como ‘escarnios de amor’.

No traballo máis completo sobre esta cuestión, de Santiago Gutiérrez (2006), realízanse varias referencias ao noso texto para pór en relevo os aspectos paródicos máis salientábeis:

No mundo non me sei parella (115,7^{bis}) céntrase nos motivos da revelación da identidade da dona, o da beleza da dama (...) e o da morte por amor (...) xunto á subversión burlesca da *descriptio puellae*, que se recrea en presentar a amada en saia (p. 49).

O campo semántico do sufrimento amoroso, a *coita*, definitorio das cantigas de amor, é tratado nesta cantiga como unha situación adversa e duradoira. As fórmulas

‘*mentre me for como me vai*’ (v. 2) e ‘*ca ja moiro por vós*’ (v. 3) remiten a expresións similares que se encontran con moita frecuencia nas cantigas de amor ortodoxas e que aluden tanto ao sufrimento polo amor adverso como á morte a que inexorablemente conduce.

O segredo da dama, obrigado na poesía cortés, é tamén violado nesta composición, en que a identidade da dama é desvelada indirectamente ao identificala como *filha de Don Paai Moniz* (vv. 11-12).

O motivo da primeira visión da dama, que dá orixe ao amor forzado e ao conseguinte sufrimento, é, como se sabe, fundamental e paradigmático no xénero da cantiga de amor. Fórmulas do tipo (‘*mal dia naci*’, ‘*mal dia fui nado*’ etc.) por medio das cales a voz poética maldí o día en que naceu ou en que viu por primeira vez a dama que causa a súa coita, repítense por centenas no corpus. No texto de Paai Soarez de Taveiros este *topos* localízase nos vv. 7-8: *mao dia me levantei / que vos enton non vi fea*, aínda que aquí, por tras da primeira lectura alusiva á fermosura da dama e ao intre en que se contempla por primeira vez, hai unha segunda lectura que combina a parodia coa sátira.

Nesta composición, ademais, ao contrario do que acontece na maioría das cantigas de amor, o motivo da primeira visión está matizado por dous pormenores na *descriptio puellae* que contrastan coa habitual ausencia total de calquera dato descritivo da dama. Por un lado alúdese ás cores do rostro da amada: *mia senhor branca e vermelha* (v. 4). Para os parámetros da época, un dos piares da beleza ideal feminina radicaba no contraste entre o colorado (vermello) dos pómulos e o branco da pel do rostro. O coñecido episodio das tres pingas de sangue sobre a neve que lle lembran a Percival o rostro da súa amada, no *roman* de Chrétien de Troyes *Li Contes Del Graal*, é o exemplo paradigmático desta beleza ideal da carnación feminina, que se remonta aos clásicos Virxilio e Ovidio¹ e que foi profusamente utilizado como tópico na literatura medieval románica. Na escola galego-portuguesa foi Paai Soarez o único que a utilizou nun contexto laudatorio, aínda que a oposición *branco-vermelho* referida a enfeites para colorar o rostro, se rexistra noutra cantiga de escarnho de Pero d’Armea (B 1602, V 1134).²

Por outro lado, o v. 6 da cantiga de Paai Soarez de Taveiros, *quando vos eu vi en saia*, parece aludir, polo menos nunha primeira lectura, a unha circunstancia concreta desa primeira visión: a dama estaba ‘en saia’, isto é, sen unha capa ou manto que

1 Véxase a edición de Martí de Riquer (2003: 292-293), onde fai un compendio da numerosa bibliografía sobre este tema.

2 Cf. Vallín (1996: 159 e ss.)

ocultase as formas do seu corpo, mais tamén talvez que, por luxosa, testemuñase ao mesmo tempo a pertenza da dama a unha nobre estirpe.

3. A cuestión textual e a interpretación

Na única versión manuscrita que nos chegou desta composición, a do *Cancioneiro da Ajuda*, nº 38, o texto presenta un complexo *locus criticus* que dificulta a edición e consecuentemente a súa interpretación. O problema editorial está situado nos dous primeiros versos da segunda estrofa, que son os versos 9-10 da cantiga. Literalmente, o manuscrito di o seguinte:

E mia sēnor des aquel. dia. y.
me foy ami muy mal

Foron varias as formas en que a cuestión foi resolta pola crítica, sempre en calidade de hipótese, ao longo da historia editorial desta cantiga. Vexamos as máis significativas.

1. Carolina Michaëlis edita estes dous versos do seguinte xeito (Vieira, Morán Cabanas, Rodríguez, & Souto Cabo, 2004: 432):

E mia senhor, des aquel di'ay
me foy a mi muyn mal.

A ilustre filóloga chama xa a atención sobre a “transmissão ... imperfeita” do texto e sobre o feito de que o problema editorial afecta á rima: “No único manuscrito conservado, falta no verso 9 a rima correcta (em *-elha*); o verso 10 é muito curto e do mesmo modo sem rima” (p. 433). E en nota a rodapé explica aínda:

Com as palavras disponíveis não se consegue obter a rima para o verso 9 (a rima para o verso 10 obtém-se, caso se desloque o *ay*). No entanto, caso se escolha o hispanismo *aquelha*, serão necessárias grandes transformações ilícitas:

E mia senhor, des(de) aquel(ha)
ora me foy a mi (muyn) mal, ay!

Hispanismos tanto na rima quanto no meio do verso –como os que são frequentes no *Cancioneiro Galego-Castelhano*– não eram inauditos na primeira época da poesia galego-portuguesa, plenamente compreendidos na boca de galegos e castelhanos. Contudo, o autor do poema da guarvaia não pertence a essa categoria.

2. Lapa (1982: 257-259) retoma esta hipótese lanzada por Michaëlis e aínda procura rexistros para xustificar que a forma *aquelha* non sería un castelanismo, senón unha forma arcaica autóctona da cal aínda habería vestixios nalgunhas falas portuguesas actuais.

Outro aspecto relevante na versión de Lapa é que considera que o *por* do verso 13 (*d'aver eu por-vos garvaia*) debe ser interpretado como verbo, ou en todo caso como preposición con valor final:

Para nós é fora de dúbida que, ou se trata de *por* com sentido final = “para vós”, “para pôr em cima de vós”, ou, como nos parece aínda mellor, se tratará de un pequeno erro: *por vós* estaría em lugar de *poer-vos...* (p. 250).

3. Unha proposta radicalmente diferente foi realizada por Montero Santalla (2000: 280-285). Este estudioso cuestiona a interpretación máis común que, partindo do rimante do verso inicial da primeira estrofa (*parella*), supón que debe haber un erro de transmisión no primeiro verso da segunda estrofa, onde sería de esperar unha rima en *-ella*.

En calquera caso considera inadmisíbel a forma *aquelha* proposta habitualmente como rimante do v. 9. O problema non sería só lingüístico, por tratarse dunha forma non galega, senón tamén métrico, pois considera este autor que “o verso tem que ser de 8’ sílabas, e ‘E, miã senhor, des aquelha’, como se vem editando, possui somente 7’.”

Alén disto, a expresión *non me sei parelha* do verso inicial da cantiga non se documenta. Por outro lado considera que “a expressão ‘des aquel dia’ no v. 9 parece não dever ser modificada”, e xustifica:

porque é a que o ms. ofrece; em segundo lugar, porque corresponde bem ao contexto da cantiga; e, em terceiro lugar, porque, nessa formulação ou noutra similar exprime um *topos* fundamental das cantigas de amor: a dependência produzida no ânimo do trovador a respeito da senhor desde esse dia fatídico em que a viu (p. 282).

Considera, pois, que talvez “poderá ser a forma *parelha* do ms. no verso inicial a que esteja errada”. O argumento fundamental para defender esta idea é que a cantiga de Paai Soarez de Taveiros “segue de perto a estrutura métrico-rimática da composición provençal «Ara no vei luzir solelh» (*BdT* 70,7), de Bernart de Ventadorn (a conformação das estrofes, a métrica, as rimas, e a mesma expresión –tão comentada– “branca e vermelha”, procedem da cantiga provençal”).

Para Montero Santalla, a clara dependencia da cantiga do trovador galego a respecto da do provenzal

confirma dous puntos importantes para establecermos a edición da nosa cantiga: primeiro, que o verso inicial das estrofas non rima como o cuarto mas é “palavra perduda” (com rima interestrófica), e, portanto, que a palabra rimante do primeiro verso non pode ser *parelha*; e, segundo, que o verso inicial é octosilábico, enquanto o cuarto é, polo contrario, heptassilabo (p. 282).

Supón, por tanto, que o verso inicial da cantiga tiña rima en *-ia*, e propón como rimante o substantivo feminino *paria*—frecuente na poesía provenzal, e probabelmente coñecido polos nosos trobadores— que sería un derivado de *par*, como *parelha*, e sería “mais ou menos sinónima destes outros vocábulos *par* e *parelha*”.

A escasa frecuencia desta palabra *paria* abondaría para explicar o erro de transmisión textual, “fosse erro de copistas ou de jograis, que interpretaram un desconhecido *paria* como a palabra bem conhecida *parelha*, neste caso ademais sob o influxo da rima *êlha* próxima”.

O esquema métrico-rimático da cantiga, segundo Montero Santalla, debe ser este: 8’a 8b 8b 7’c 7’d 7’d 8e 7’f

A pesar de considerarmos que esta proposta está ben argumentada, ten ao noso ver algúns puntos fracos, sobre todo porque obriga a realizar múltiples modificacións na lección do manuscrito. Así, pensamos que non é preciso alterar a lección *parella* de Ajuda no verso inicial.

Por outro lado, é certo que a forma *mia* do posesivo é monosilábica, e que o verso 9 é heptasilábico, mais para nós esa é a medida correcta do verso, pois pensamos que a estrutura estrófica das dúas cobras da cantiga é:

a7’ b8 b8 a7’ c7’ c7’ d8 e7’.
elha ai aia ei ea

Ademais, o rimante do v. 9 no ms. non é claramente *dia*, senón que Ajuda le: *mal. dia. y*. A lectura de Montero Santalla prescinde do *y* presente no final do verso 9. Para nós a lección do ms. si fai sentido se a entendemos como exclamación, mais desprazada para o v. 10, tal como fixeron editores anteriores: *mal di’, ai!*

Aínda, ao manter *dia* como rimante, en paralelo coa hipotética *paria* do verso inicial (a rima en *-ia* sería *palavra perduda* con rima interestrófica) no v. 9, é preciso restaurar por conxectura a rima do verso 10, para o que Montero Santalla de novo propón modificar a lección do ms. acrecentando un hipotético: [*e lai*], para completar as dúas sílabas que faltan.

En relación ao v. 1, pensamos que non hai dificultade maior en aceptar que o intérprete realizase como monosilábico o encontro entre a partícula negativa *non* e o pronome *me*, de xeito que a medida do primeiro verso sería: 7'.

Coidamos que sería máis factíbel editar: *No mundo non ei parelha* (ou talvez mesmo: *No mundo non m'hei parelha*), en vez de procurar unha solución menos económica que obrigaría á alteración en cadea doutros elementos textuais do manuscrito. A fórmula '*non aver par*' rexistrase por decenas nos textos medievais. Neste caso o substantivo habitual da fórmula (*par*) é trocado por un sinónimo da mesma familia (*parelha*) por esixencia da rima.

Un argumento que nos leva a defender a manutención do rimante *parelha* no v. 1 é a vinculación do trío de rimantes *parelha*, *semelha* e *vermelha*, que é utilizado en dúas das *Cantigas de Santa Maria*: (368, pp. 39-41 e 384, pp. 15-17). En ambos casos, os tres rimantes corresponden á mudanza de tres versos constituínte da estrofa con volta básica das *Cantigas de Santa Maria*. Tratándose como se trata dunha 'rima difícil', na nosa cantiga Paai Soarez consegue completar os dous pares de rimantes para a rima en *-elha* dos versos primeiro e cuarto de cada estrofa.

A interpretación máis xeneralizada desta cantiga destaca como un aspecto fundamental a circunstancia de que o trovador viu a dama *en saia*, o que para a maioría dos comentadores implicaría o acceso a un grao de intimidade comprometedor para ela.

Na edición particular máis recente das cantigas de Paai Soarez, Gema Vallín (1995), que no aspecto textual non introduce novidades significativas, define esta composición como "la cantiga más original y controvertida" deste trovador. Na súa interpretación xeral do contido di que "se trataría de una venganza por un deseo, incluso un amor, contrariado" (p. 229). E explica, noutros comentarios:

Para el amante, en lugar de alguna alegría, ha sido una desdicha haber tenido la oportunidad de ver el cuerpo de la dama ataviado con una prenda ligera, pues de ese momento de intimidad surgió un deseo que nunca pudo satisfacer. Entendido como un ofrecimiento de ella, la dama, a él, el trovador, el manto de *guarvaia* (vv. 12-13) tendría acaso el valor simbólico de un pago en prendas, naturalmente por unos versos en donde ella fuera celebrada como una dama noble se merece (no olvidemos que es hija de *don Paay Moniz*). Pero ese ofrecimiento le cae mal a él: «¿Queréis que os describa cuando os vi en saya?» (vv. 5-6), le contesta, o lo que es lo mismo, «¿Que cuente a todos vuestra belleza más íntima?». «Me quieres como trovador?, pues haberte comportado como una dama», parece quererle decir (p. 220).

Era realmente comprometedor para a boa reputación da dama o feito de ser vista *en saia* por un cabaleiro? Pensamos que non no sentido que a crítica lle deu a esa circunstancia, e aquí radica, talvez, unha das claves da interpretación do texto.

Sobre a vestimenta denominada *saia*, di Varela Sieiro (2003: 104) que

Durante o século XIII a primeira prenda que puñan os homes sobre a camisa era a *saya*; máis ou menos longa, nunca talar; ablusada ou axustada, tiña mangas estreitas. Na súa versión máis popular, tiña a faldras fendida, o que permitía levantar unha das súas puntas e suxeitala no cinto; esta mesma prenda tamén sería usada polas mulleres nesta época.

Segundo Martínez Meléndez (1989: 218), xa andado o século XIII, o termo *saia* tería tamén o significado de ‘tipo de tecido’.

A *saia* era, pois, un vestido exterior, tanto masculino como feminino; por baixo, en contacto coa pel, vestíase a camisa. Unha saia de tecido máis ou menos tosco era, por dicilo así, o vestido externo das clases populares. O vestido externo das damas e dos cabaleiros nobres era tamén unha saia ou un brial, embora de tecido máis luxoso e con ornamentación. Non hai pois, ao noso ver, unha circunstancia comprometedor da intimidade sensual da dama, pois a saia non era exactamente unha ‘prenda ligera’³. Outra cousa é que por cuestión de protocolo un cabaleiro e unha dama debesen levar sempre sobre a saia ou brial unha capa ou manto, o que non acontece na nosa cantiga, tanto se entendermos que quen está *en saia* é o home, como se entendermos que é *a filha de Don Paai Moniz* quen non se cobre cun manto ou capa. A cuestión de se esa ausencia de capa se debe á falta de decoro –o que hoxe aínda se denomina nalgúns círculos ‘etiqueta’ ou ‘boas maneiras’–, ou se debe a outro tipo de carencias e escasezas, tamén é relevante, desde o noso punto de vista, pois pensamos que é nesa cuestión na que Paai Soarez basea a intención satírica da cantiga.

Foi Yara Frateschi Vieira (2000) quen, ao noso ver, deu coa clave de interpretación axeitada desta cantiga. Paga a pena resumir algúns dos aspectos que nos interesan do seu perspicaz e moi documentado traballo.

A estudiosa chama a atención sobre o feito de que na obra de Paai Soarez de Taveiros –en concreto na cantiga que nos ocupa– se poden detectar algúns ecos de varias composicións do trovador provenzal Peire Raimon de Tolosa. O conxunto destas concomitancias, relativas a varios aspectos, proban que o trovador galego coñecía a obra do provenzal. Por un lado o esquema estrófico da cantiga da *guarvaia*

3 Da mesma opinión é M^o do Rosário Ferreira (1993: 134): “Não se trata de uma recordação erótica, pois a *saya* era apenas vestuário anódino, quotidiano, doméstico, sem dúvida, para uma dama da nobreza, mas não íntimo”.

coincide co doutra do trobador provenzal, sendo que ambas constitúen un *unicum* nas respectivas tradicións trobadorescas). Por outro lado, ambos os autores utilizan algunhas rimas raras e mesmo algúns rimantes raros ou únicos. Así, os rimantes *saia* e *retraia* dos vv. 5 e 6 da cantiga da *guarvaia*, rexístranse tamén na canción II do tolosano. Recursos poéticos como a comparación co emperador, rexistrada na obra de Peire Raimon de Tolosa, foi utilizada por primeira vez na nosa escola por Paai Soarez de Taveiros, tal como fixera notar na súa edición G. Vallín (1995: 174).

É precisamente no contexto en que aparece o termo *saya* na obra do tolosano, sobre o que foca a atención a estudiosa brasileira. Os versos, que reproduce segundo a edición de Cavaliere (1935), son os seguintes:

Mas tan sui greus a proar,
Qu'ans poratz mi-l bureus far
De presset dir que fos saya (Est. V, vv.38-40)⁴

En efecto, Vieira chama a atención sobre a oposición que neste contexto se establece entre o *presset* (ou *perset*), que sería un luxoso tecido con deseños orixinario da Persia, e a *saya*, que é un tecido liso de lá. Indica ademais que xa o propio Cavaliere na súa edición, e baseándose en exemplos recollidos no *Lexique Roman ou Dictionnaire...* de Raynouard, fixera notar que a oposición entre *perset* e *saya*, isto é, entre un tecido luxoso e decorado e outro liso e austero, fora usada como recurso poético por varios trovadores provenzais. En palabras de Yara Frateschi Vieira (2000: 756-757):

“os dois tipos de tecido parecem assim formar pares de objetos exemplarmente opostos, que se distinguiriam tão nitidamente que seria impossível confundilos: um rico e trabalhado e o outro, simples e pobre.”

Conclúe a argumentación indicando que a oposición “*saia-guarvaia*” da cantiga de Paai Soarez “pode ser um eco desse par semântico [*saya-perset*] que comparece, entre outros, nos versos de Peire Raimon” (p. 757). Como apoio, lembra aínda a hipótese para a etimoloxía da palabra *guarvaia* proposta por W. Giese, quen a considera de orixe árabe e a remonta a un tipo de tecido luxoso e exótico introducido polos comerciantes xudeus da illa de Djerba.

A autora mostra tamén a súa convicción de que esa configuración binaria da cantiga, implicará mudanzas á hora de interpretar o sentido da mesma: “tenho a certeza –di– de que é uma linha que merece ser perseguida” (p. 757).

4 “Mais eu son tan difícil de convencer (para falar) que poderíades antes facerme dicir que o pano liso de lá é un tecido da Persia.”

Concordamos plenamente con esa idea e coidamos poder achegar unha hipótese de lectura para o v. 9 que se axusta perfectamente a esa estrutura baseada na oposición de dous tipos de tecido de cualidades tamén opostas.

Tendo en conta que para nós está xustificado o mantemento da rima en *-elha* no primeiro e cuarto verso de cada estrofa, consideramos que unha hipótese plausíbel para a parte final do polémico v. 9 é que a palabra rimante sexa o termo *saquelha*. Trataríase dun diminutivo lexicalizado de *saco* e aludiría ben a unha peza de roupa de tecido tosco, como o das saias usadas na época polo común das persoas, ou ben ao propio tecido groseiro.

Por tratarse dun termo non moi usado, e quizais tamén por ser utilizado nun contexto que parece remitirnos a unha fórmula de repertorio moi frecuente nas cantigas de amor relativa ao día en que se ve por primeira vez a dama, a lectura foi trivializada incorrectamente como unha locución temporal (*des aquel día y*) probabelmente adiantando o final do verso seguinte. Esta corrupción trivializadora puido producirse tanto na escrita coma na transmisión oral da cantiga.

A palabra *saquelha* rexístrase na documentación medieval tardía, coas variantes masculinas *saquello* e *saquellon*, para denominar unha peza de roupa de pano pardo.

Así, no testamento de Elvira Freira, do 11 de febreiro de 1424, lemos:

Iten mando a Tareyia Leda seys baras de pano pardo para una saya. Iten mando a Juan do Rio dos varas de *pano pardo para un saquello* et para huna capa. iten mando a Pedro, se quesar poer as leiras de vina, que lle den hun tonel de vino para ajuda (Manso Porto, 1991: 364).

Noutro documento do 20 de xuño de 1458, faise unha relación das ‘Prendas tomadas dos carneiros polo alcalde, regedores e procurador’, entre as cales aparece de novo un *saquello*, con entidade propia entre outras pezas de roupa como a *capa*, o *mantón*, o *pelote*, a *capuça* ou o *balandrán*.

[...] os quaes carniçeiros e prendas que lles tomaron son éstas que se siguen:
Iten, hua taça de Ares do Olmo e Johán de Tras los Montes por la dita pena.
Hua capa de morilla de capuço de Fernando Lopes, por LX mrs.
Hun mantón de morilla uerde de Lopo, carniçeiro
Hun **saquello** vermello de Gonçaluo Magosto
Hun pychel destano de Lopo de Buján
Hun mantón vermello de Johan d’Aguilar.
Hun pelote de morilla uerde de Johán Coengo.

Hua capa de capuço de morilla de Gonçaluo de Ribella. Dei esta capa á muller de Loys Gonçalues, por mandado do procurador, e teño hua sortella de pedra branca.

Hun alfamare de Aluaro, carniçeiro.

Hua *goleyra* de coyro de Afonso Ans.

De Johán Patyño, capuça amarella e rosado por sy e por Johan d'Estar e por Fernando.

De Roy Meyllán, balandrán claro.

De Johán d'Estar, capuço de Johán Patiño.

De Aluaro do Cabo, hua rede escolleyra.

Iten, de Jácome, capa uermella et clara. Esta capa de Jácome poseron ena tauerna do arçediano, por lo viño que biberon, quando foron a pinorar estes carniçeiros (Ferro Couselo 1967: 157).

Por último, no testamento de Moor Gonçalues de Gillaade, do 12 de febreiro de 1459, encontramos a forma *saquellon*, que parece un aumentativo que talvez puidese establecer unha diferenza de tamaño entre un *saquello* e un *saquellón*, aínda que tamén podería ser que a diferenza radicase na forma do corte ou no grosor do tecido, tal como acontece entre *manto* e *mantón*:

Item mando aos malates a malataria e Vilamayor aos que ende han raçon et aos que non an a cada hun hun cartal de vynno e hun çaramin de pan. Item mando a Arees de Trapa a mina ucha que tenno en no dito moesteyro ou çincoenta morabetinos qual el ante quiser para ajuda de hun **saquellon**. Item mando aa mina criada Eluira huna saya de frisa. Item mando a Maria Afonso, muller de Roy Xesgo, o mellor panno de cabeza que tenno et a minna almisia, et hun destes meus cabeçaas pequenos (Graña, 1990: 419).

A forma *saquello* e tamén a hipotética *saquelha* (ou *saquella*) do texto de Paai Soarez de Taveiros presentan un sufixo diminutivo *-ello/-ella*, que é resultado da evolución patrimonial do sufixo latino *-ICULUS*, mais que na lingua actual non é rendíbel e probabelmente se perdera xa a consciencia dese valor de diminución en moitas palabras da lingua medieval:

A variante *-ICULUS* do diminutivo latino non produciu formas con rendibilidade importante na formación diminutiva en galego. Obviamente, a evolución patrimonial deste sufixo levou á solución *-ello* (<-elho), actualmente rexistrada en numerosos vocábulos sen a menor connotación diminutiva (*APICULA*>abella, *LENTICULA*>lentella, *OVICULA*>ovella, *VERMICULU*>vermello, etc., cfr. §460), aínda que noutros casos, cando existen descendentes da base latina non diminutiva, se percebe unha certa relación semántica coa base: *CLAVE/CLAVICULA* > chave/chavella, *CANALE/CANALICULA* > canle/que(n)lla, etc.

Así pois, a pesar da existencia de *casarello*, *cortello* e *pontella* (cfr. arc. *pontezela*), fronte a *casa* ou *casar* (var. de *casal*), *corte* e *ponte*, onde se observa contido semántico de diminución, *-ello* non ten a menor rendibilidade na lingua actual (Ferreiro, 2001, §462a.).

O termo *saco* tiña na época, ademais doutros valores, o duplo significado de un tipo de tecido groseiro e de un tipo de vestido de feitura tosca confeccionado con ese tecido.

Esta característica parece remontarse á orixe do termo, que estaría na voz semítica *saq*, de onde provén o substantivo grego σάκκος, que designaba unha tea tosca, de saco, que servía para diversos usos: cilicio, alfombra, cobertor e tamén saco; valor este último con que pasou tamén ao latín. No latín bíblico úsase co sentido do clásico *cilicium* e no latín dos Padres da Igrexa emprégase co valor de ‘vestidura groseira’ (vid. Corominas, & Pascual: s.v. *saco*).

A *saquelha* hipotética da cantiga de Paai Soarez de Taveiros, derivada de *saco*, partillaríaa tamén esa característica da tosquidade e da pouca elaboración.

4. Novas interpretacións (posíbeis?)

A proposta do termo *saquelha* como rimante obriga simultaneamente a procurar o seu encaixe na interpretación do contido xeral da composición. O fundamento retórico da cantiga é abondo complexo. Por un lado basearíase na oposición entre *saquelha* vs. *guarvaia*, isto é, entre unha peza de vestir de pouco valor fronte a outra máis apreciada; e tamén, talvez, entre unha peza externa, mais que non completaba o vestiario (a *saia* / *saquelha*), e outra peza que si o completaba (a *capa* / *guarvaia*).

Concordamos coa explicación dada por Montero Santalla para a expresión lexicalizada *senhor d'alfaia*, co sentido de ‘señora de moito valor’, fórmula única que equivale semanticamente a outras expresións do tipo *senhor de gran prez*, que se rexistran por decenas no corpus. Ao noso ver, na segunda estrofa o trobador introduce un xogo satírico baseado no contraste entre esta coñecida fórmula apreciativa e a expresión do verso 9 (*senhor de saquelha*), que podería interpretarse como unha orixinal fórmula depreciativa creada *ad hoc*, en paralelo á apreciativa *mia senhor d'alfaia* do verso 14. Nin sequera sería preciso que a dama vestise realmente unha *saia de saquelha*, pois a mecánica da inversión paródica permite establecer as relacións entre ambas expresións metafóricas. Se a *senhor d'alfaia* era unha dama de prezo e valor, a expresión *senhor de saquelha* aludiría ironicamente a unha dama que, por pouco xenerosa, actuaría ao contrario do que se esperaríaa nela.

En calquera caso, en ambas ocasións os contextos son dilóxicos. No verso 9, nunha primeira lectura podemos entender que a voz poética masculina se queixa de que coa tosca vestimenta de *saquelha* o pasou mal; mentres que no verso 14 e ss. podemos entender que a mesma voz poética se queixa da nula correspondencia ‘en prendas’ por parte da dama: *d’alfaia / nunca de vós houve nen hei / valia d’ũa correa*, isto é ‘de cousas de valor nunca recibín nada de vós’. A *senhor* non correspondía ao seu servidor coa xenerosidade ou largueza esperábel nunha dama nobre, senón que permitía que o seu servidor vestise unha pobre e plebea *saquelha*.

O feito de lermos *saquelha* no final do verso 9 poderá, pois, orientar a interpretación do resto da composición. Porén, o texto mantense aínda difícil de captar e mesmo pode dar lugar a interpretacións diferentes.

Como se viu, nunha primeira lectura a crítica ven salientando, por inusual, o feito da visión da *senhor en saia*.

Mais pensamos –na liña aberta por Y. F. Vieira– que existe aínda unha segunda lectura paródica dese raro motivo, segundo a cal a circunstancia fundamental non é o tipo de vestido en que o cabaleiro viu á dama, senón a cualidade do tecido da saia: cando el a viu *en saia de saquelha*, foille moi mal, por iso maldí o día en que non a viu fea (vv. 7-8), porque se namorou da súa beleza, mais decatouse de que poucas prendas de valor ía recibir dela e agora corroborárono co pasar do tempo.

Esa primeira lectura en clave erótica da visión da *senhor en saia*, trócase nunha lectura de carácter máis materialista que nos leva a pensar na escaseza da dama: viste unicamente a saia porque o seu vestuario non é tan rico ou variado como sería de esperar nunha muller da súa nobre condición.

Resulta interesante relacionar o noso texto con outras dúas cantigas profanas en que se fai alusión á saia que veste a muller protagonista.⁵

Así, por unha parte, a escaseza desta ‘senhor (en saia) de saquelha’ contrasta co luxo doutra *senhor* que encontramos nunha cantiga de Joan Airas de Santiago (B 960, V 547, Tav. 63,15), cuxa visión tamén causa un desvarío no home que a ve vestida cunha saia e cun manto de ricos tecidos de Cambrai e que lle fai exclamar:

vestida dun pres de Cambrai,
Deus, que ben lh’está manto e saia! (vv. 7-8).

⁵ Gema Vallín (1996) xa efectuou esta relación, ampliándoa a textos doutras tradicións literarias.

Precisamente nesta cantiga de Joan Airas de Santiago, son os ricos vestidos da dama e o ben que lle sentan, un dos elementos que perturban a contención erótica do home que a contempla, que mesmo pensa en roubala, fuxir con ela e forzala sexualmente. O feito de que ela estea cuberta co manto non impide a fantasía sexual.

Na cantiga de Paai Soarez de Taveiros, a visión da muller *en saia*, isto é, sen cubrir co manto obrigado polo protocolo, parece surtir un efecto contrario ao esperábel. En mal día a viu así vestida, descuberta do manto, porque non lle daba moitas esperanzas –a pesar da nobreza da familia dela– de ser ben correspondido ‘en prendas’. E agora, lembrando aquel día, quéixase porque se viu cumprido o que naquel momento teme; por iso se atreve a dicirlle directamente á dama o que a ela lle conviña, e tamén o que sería esperábel por ser filla de quen é (vv. 11-13), isto é, que o obsequiase cunha boa *guarvaia*.

Por outro lado, nunha cantiga de escarnio de Pero d’Armea (B 1602, V 1134, Tav. 121,8) alúdese á saia da muller, unha doncela que presumía moito da súa beleza, nun contexto en que parece reprochárselle indirectamente algún erro na forma de vestir e no xeito de se enfeitir:

Donzela, vós sodes ben talhada
se no talho erro non prendedes
ou en essa saia que vós tragedes;
e pero sodes ben colorada... (vv. 15-18)

O atractivo da donzela era artificial. Por un lado maquiábase de forma esaxerada con *branco e vermello* (v. 11) para disimular as imperfeccións da pel. A referencia ao erro na saia que vestía (vv. 16-17), parece que hai que entendela como que ela trataba de disimular tamén as feituradas do corpo vestindo unha saia cumprida, ou cun corte especial para ese cometido, o que lle daría un aspecto pouco atractivo, acorde co ton de *vituperatio* de toda a cantiga de Pero d’Armea.

Non son os vv. 9-10 os únicos que dificultan a edición do texto. A segunda estrofa presenta no v. 12 unha conxunción copulativa *e* que resulta anómala, tal como xa indicaron outros críticos (véxase Lapa, 1982: 250), dado que no verso anterior xa hai unha partícula copulativa. O certo é que esta conxunción que se mantén en todas as edicións, parece estar de máis e ‘perturba’ a sintaxe, por utilizar a expresión de Lapa.

O contexto é este:

E vós, filha de don Paai
 Moniz, e ben vos semelha
 d’haver eu por vós guarvaia? (vv. 11-13).

Consideramos que unha hipótese de solución a esta cuestión podería ser que ese segundo *e* non corresponda orixinalmente a unha conxunción copulativa, senón que sexa o resto dunha partícula introdutoria dun enunciado interrogativo: a partícula *se*, que perdería o *s* inicial no proceso de transmisión manuscrita⁶. De feito en varias das edicións este verso forma parte dun enunciado interrogativo.

Lémbrense as apóstrofes ás ondas das cantigas I e VII de Martín Codax:

Ondas do mar de Vigo,
 se vistes meu amigo? (cantiga I).

Ai ondas que eu vin veer,
 se me saberedes dizer
 por que tarda meu amigo, sen min? (cantiga VII).

Tamén no noso contexto hai unha apóstrofe dirixida á *senhor*, e a ironía da pregunta acae perfectamente co ton paródico e coa base satírica que para nós, como deixamos dito, reside na escaseza da *senhor*. O sentido destes versos sería, logo, o seguinte: “E vós, filla de don Paai Moniz, parecevos ben que eu obteña / reciba de vós unha guarvaia?”. Esta interpretación iría tamén na dirección xa apuntada de que a cantiga se mantén en todo momento ambigua respecto a quen dos dous protagonistas estaba *en saia* no momento do encontro que agora se rememora. Máis ben, pensamos que apoiaría a interpretación de que é el e non ela o que estaba *en saia*, porque era un cabaleiro carente de recursos propios⁷.

6 A asimilación do *s* inicial da partícula *se* coa sibilante final da palabra anterior, podería explicar talvez o erro de transmisión.

7 Na nosa *Antoloxía* (Arias Freixedo, 2003: 250-251), aínda que seguimos a lección máis convencional para o final do v. 9 (*des aquel[h]a*), xa apuntabamos que o texto se mantiña ambiguo en relación á persoa que estaba *en saia*: “A interpretación basearíase na intención equivocada do v. 6: a dama quere que o poeta *retraia* (describa) cando a viu, isto é, que compoñía unha cantiga de amor sobre o tóxico da primeira visión da dama, que implica o namoramento fatal e a coita do poeta. A maldición do día en que ese encontro tivo lugar é tamén un tóxico da cantiga de amor ‘clásica’. Aínda que aquí, na clave en que interpretamos a cantiga, contén unha carga irónica considerable.

É que quen estaba en saia aquel día, e polo que se ve aínda continúa estando, era o poeta e non a dama. E nos versos finais da composición vese que no que realmente estaba interesado o trobador cando se fixou nela era nos *bens* materiais que podía recibir daquela dama nobre. Estaría moi ben que eu puidese lucir, gracias a vós, unha ‘guarvaia’ (vv. 12-13) (...)

Lémbrese que na Lei 18 do Título 21 da Partida II, que trata sobre a vestimenta dos cabaleiros noveis, se fala do manto ou capa que cubría por completo todas as outras vestiduras. Interéсанos un fragmento que alude a que os cabaleiros debían andar decote co manto posto:

“...por esta razón sobre dicha **tenian el manto tambien quando comian & beuian como quando seyan & andauan & caualgauan.** & todas las otras vestiduras trayan limpias & mucho apuestas cada vno segund el vso de sus lugares. & esto fazian porque como quier que los viessen los podiesen conosçer entre todas las otras gentes para saber les onrrar” [Sánchez-Prieto Borja, Díaz Moreno, Trujillo Belso]

de onde se deduce o impropio que sería para un cabaleiro ser visto *en saia*, máxime se sendo esta de humilde tecido non estaba cuberta cunha capa”

De non aceptarse esta hipótese de que se tratase orixinalmente dunha partícula *se* introdutoria dun enunciado interrogativo –para nós plausible mais que existe unha leve modificación da lección do manuscrito–, poderíase sustentar a lectura literal que permite manter a conxunción copulativa cun uso redundante de *e*, especialmente frecuente en frases interrogativas, tal como foi dicionarizada esta conxunción no *Glosario da poesía medieval profana galego-portuguesa* (Ferreiro, 2014: s.v. *e*).

O verbo *semelhar* é moi frecuente na lingua medieval co significado de ‘parecer’. Cando é verbo impersonal adoita levar como suxeito unha frase encabezada pola conxunción *que* e o significado é ‘parecer que...’. O verbo *semellar* pode ir reforzado ou non co adverbio *ben*, *moi ben* (*ben semella*, *moi ben semella*), e acompañado ou non dun pronome persoal (*me*, *vos*...) que funciona como complemento directo. De forma que a estrutura pode ser máis ou menos complexa: (*ben*) + (pron. pers.) + *semellar* + (*que*); mais o significado é sempre o de ‘parecer, ser da opinión de’. Son centos os rexistros do verbo *semelhar* con este valor nos textos galegos medievais⁸.

A saia era unha vestimenta externa, aínda que ó non estar cuberta polo manto ou capa implicaba un certo grao de intimidade.

O noso autor toma este motivo da visión da dama *en saia* para dirixir ó público cara a unha liña de interpretación errada, como se desvela nos versos finais da segunda estrofa: o reproche pola escaseza da dama nobre, de quen non recibiu nin un miserable don como pagamento ós seus servizos, e a suxestión irónica de que sendo de familia nobre podería fornecelo dunha capa (para que deixase de estar *en saia* coma cando a viu por primeira vez e se fixo tantas ilusións)”.

8 Abonda con facer unha busca no corpus medieval do RILG-Recursos Integrados da Lingua Galega: <http://sli.uvigo.es/RILG>. Vid. tamén Ferreiro (2014: s.v. *semelhar*).

Este é o significado que a crítica lle ven dando no contexto da nosa cantiga, ben nun enunciado afirmativo, ben nun enunciado interrogativo: ‘e parécevos ben que eu obteña de vós unha *guarvaia* (?)’.

Porén, o verbo *semelhar* ten outros significados de entre os cales hai un que nos podería aclarar o sentido da composición analizada. Nas *Cantigas de Santa Maria*, na número 384, encontramos estes versos:

A terceira chaman rosa, porque é coor vermella;
onde cada ùa destas coores mui ben semella
aa Virgen que é rica, mui santa, e que parella
nunca ouv'en fermosura, ar é mellor das mellores (vv. 20-22)

Neste contexto o verbo *semellar* significa ‘sentar ben, acaer, resultar apropiado, convir’; e neste caso as cores citadas (*ouro*, *azur* e *rosa*) acáenlle, quédanlle moi ben á Virxe.

Podería ser que no texto de Paai Soarez, o verbo *semelhar*, máis o adverbio *ben*, teña este mesmo significado de ‘ser o adecuado, o apropiado, o que mellor convén’ e polo tanto o que é de esperar. A voz poética masculina indícalle abertamente que *semelha ben* a unha dama da súa liñaxe que el obteña unha *guarvaia* en recompensa polo servizo, xa que até agora non recibiu –tal como sospeitou desde o inicio– ningunha prenda da *senhor*: *nunca de vós houve nen hei / valia d'ũa correa* (vv. 15-16).

En realidade, xa Dona Carolina Michaëlis (Vieira, Morán Cabanas, Rodríguez, & Souto Cabo, 2004: 433). propuxera esta dupla posibilidade de interpretar o verbo *semelhar*:

Desde aquele dia, tudo me vai mal. Por outro lado, a vós, filha de D. Pai Moniz, deve convir-vos (ou: a vós parece bom e correcto; vós acreditais nisso), que vós (em breve) devereis dar-me (ou conseguir) uma *guarvaya*...

5. Final

Reafirmamos, pois, a hipótese de lectura proposta para os vv. 9-10:

E mia senhor de saquel[lha]
me foi a mi mui mal di', ai!⁹

9 É imposible editar o texto crítico cunha puntuación interpretativa que manteña as dúas lecturas. Sería o xogar quen realizando as pausas axeitadas podería modular a interpretación do texto. Puntuando *E, mia senhor de saquelha, / me foi a mi mui mal di', ai!*, sería a dama quen estaba en saia. Se, polo contrario, puntuamos *E, mia senhor, de saquelha / me foi a mi mui mal di', ai!*, sería o trobador quen vestía saia.

E consideramos que abre unha nova vía de interpretación onde o carácter paródico e satírico que toda a crítica coincide en atribuírlle ao texto parece ter unha causa máis evidente que as ofrecidas até agora: a pouca ‘largueza’ da dama, a *filha de don Paai Moniz*, que non correspondía ás expectativas de recompensa material abrigadas polo trobador, que xa desiludido lle reclama con ironía.

Mantense a incógnita sobre cal dos dous personaxes estaba *en saia* no momento do encontro lembrado no texto. Para nós isto é así porque hai unha vontade de crear un discurso ambiguo por parte do autor, que quere parodiar o *topos* da visión da *senhor* en dous niveis simultaneamente: por un lado a circunstancia anticonvencional de a dama ser vista vestida sen cubrir, cun vestido inadecuado para se mostrar fóra do ámbito doméstico –e talvez dunha calidade humilde de máis para unha persoa da súa nobre condición– e, por outro lado, a circunstancia de ser o propio trobador quen, cando tivo lugar o encontro, vestía unha saia de tecido humilde, unha *saquelha*, porque non podía permitirse a capa de rigor. Agora, pasado o tempo e perdidas as esperanzas de solucionar as súas carencias, lémbrralle con ironía á dama que non estaría mal que ela –que por ser filla de quen é podería facelo–, o galardoase cunha boa capa, unha *guarvaia*.

Referencias bibliográficas

- Bertolucci Pizzorusso, Valeria (1992 [1963]). *As poesías de Martin Soares*. Vigo: Galaxia.
- Cavaliere, Alfredo (1935). *Le poesie di Peire Raimon de Tolosa (introduzione, testi, traduzioni, note)*. Florencia: Leo S. Olschki
- Corominas, Joan, & José Antonio Pascual (1984-1991). *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, 6 vols. Madrid: Gredos.
- Chrétien de Troyes (2003). *Li Contes del Graal*. Ed. de Martí de Riquer. Barcelona: Acanalado.
- Cunha, Celso Ferreira da (1984). «Branca e vermelha. (Sobre um passo da “cantiga da Garvaya”», *Lingua e verso. Ensaíos*, 13-25. Lisboa: Ed. Sá da Costa.
- Ferreira, Maria do Rosário (1993). «A cantiga da *guarvaya*: uma nova proposta de interpretação». En Nascimento, Aires Augusto, & Ribeiro, Cristina Almeida (coords.): *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, IV, 129-137. Lisboa: Cosmos..
- Ferreiro, Manuel (2001 [1997]). *Gramática Histórica Galega*. II. *Lexicoloxía*. A Coruña: Laiovento.

- Ferreiro, Manuel (dir.) (2014-). *Glosario da poesía medieval profana galego-portuguesa*. Universidade da Coruña. <http://glossa.gal>
- Ferro Couselo, Xosé (1967). *A vida e a fala dos devanceiros. Escolma de documentos en galego dos séculos XIII ao XVI*. Vigo: Galaxia.
- Graña, María del Mar (1990). «Las órdenes mendicantes en el obispado de Mondoñedo. El convento de San Martín de Villaoriente (1374-1500)», *Estudios Mindonienses*, 6, 13-464.
- Gutiérrez, Santiago (2006). *Amor e burlas na lírica trobadoresca. Un estudo das cantigas paródicas galegoportuguesas*. A Coruña: Edicións do Castro.
- Horrent, Jules (1955). «La chanson portugaise de la Guarvaya», *Le Moyen Âge*, LXI, 363-403.
- Lapa, Manuel Rodrigues (1982). «Sobre a cantiga da garvaia», *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa*, 239-256. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Lapa, Manuel Rodrigues (1982). «Post-scriptum sobre a cantiga da garvaia», *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa*, 257-261. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Manso Porto, Carmen (1991). «El convento de Santa María de Valdeflores de Viveiro», *Estudios Mindonienses*, 7, 331-364.
- Marcenaro, Simone (2003). «La zona grigia: Fra parodia e satira nelle ‘Cantigas’ medievali galegoportoghesi», *Medioevo Romanzo*, 27, 86-112.
- Martínez Meléndez, María del Carmen (1989). *Los nombres de tejidos en castellano medieval*. Granada: Universidad de Granada.
- Montero Santalla, José-Martín (2000). *As Rimas da Poesía Trobadoresca Galego-Portuguesa: Catálogo e Análise*, Tese de Doutoramento (inédita), Universidade da Coruña.
- Pellegrini, Silvio (1959 [1937]). «Postilla alla cantiga da garvaia». En *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, 64-71. Bari: Adriatica Editrice.
- Ramos, Maria Ana (1986). «O retorno da Guarvaya ao Paay», *Cultura Neolatina*, XLVI, 161-175.
- Rico, Francisco (1973). «Otra lectura de la “cantiga da garvaia”». En *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, vol. I, 443-453. Madrid: Gredos.
- Rodiño Caramés, Ignacio (1999) «Escarnio de amor. Caracterización e corpus». En Fortuño Lloréns, Santiago, & Martínez i Romero, Tomás (eds.): *Actes del VII Congrès de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval*, III, 245-262. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Sánchez-Prieto Borja, Pedro, Díaz Moreno, Rocío, & Trujillo Belso, Elena (2006-). Edición de textos alfonsies en REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos

- (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del español: *Siete Partidas*. [Consultado en 23.05.2016]
- Spitzer, Leo (1953). “La cantiga da garvaia de Paay Soarez de Taveiros”, *Romania*, LXXIV, 512-514.
- Vallín, Gema (1995). *Las cantigas de Pay Soarez de Taveirós, Estudio Histórico y Edición*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Vallín, Gema (1996). “Elogio y reproche en la cantiga da guarvaia”, *Cultura Neolatina*, LVI, 157-175.
- Vieira, Yara Frateschi (2000). “Pai Soarez de Taveirós e Peire Raimon de Tolosa”. En Freixas, M., & Iriso, S. (eds.). *Actas del VIII congreso internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, Año Jubilar Lebaniego & AHLM.
- Vieira, Yara Frateschi, Rodríguez, José Luís, Morán Cabanas, Maria Isabel, & Souto Cabo, José António (2004). *Glossas Marginais ao Cancioneiro Medieval Português de Carolina Michaëlis de Vasconcelos*. Coimbra: Universidade de Coimbra.

