

A EDICIÓN DAS RÚBRICAS EXPLICATIVAS DOS CANCIONEIROS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESES: IMPLICACIÓNS HISTÓRICAS E LITERARIAS

Xoán Carlos Lagares Díez
Universidade da Coruña

En ocasións ten-se minorizado a importancia que, do noso punto de vista, teñen as rúbricas explicativas presentes nos cancioneros da lírica profana galego-portuguesa, ao non consideraren algúns editores a axuda que estos ofrecen para desvelar o sentido das cantigas que acompañan (sobretudo nas de escárnio e maldicer, que son, obviamente, as que con maior frecuencia se ven acompañadas por unha *razo* que as explica), ou as informacións de interese de que nos fornecen para a comprensión do fenómeno trovadoresco. Así, observamos como, ás veces, no momento de reproducir as rúbricas explicativas, se relaxa o método seguido regularmente na edición crítica, e até se elude facer referencia á presenza da epígrafe cando se comprobaban aparentes diverxencias ou imprecisións na relación semántica entre texto e paratexto. Así mesmo, á hora de comentar as composicións deste período adoita-se acoller con suma prudencia a aportación deste tipo de didascalias, aínda que a súa ocorrencia diante dalgunhas cantigas abra liñas de interpretación que enriquecen a súa lectura.

O motivo deste comportamento nalgúns editores semella ser a dificultade para establecer o momento de redacción da rubrica e a fiabilidade da información que ofrece, ao ser posíbel que esta tivese sido inserida con moita posterioridade á composición da cantiga que acompaña, cando xa se perdera a memoria dos acontecementos que a motivaron. Sen embargo, a pesar desa frecuente dificultade para precisar a veracidade dos acontecementos que narran as rubricas explicativas, comprobamos que na súa maioría ofrecen información adicional que resulta chave para descubrir os procedementos retóricos que articulan a cantiga. Encontramos tamén, xunto a estas epígrafes, outras que aportan datos contextuais sobre os sucesos que están na base do poema, e que non resultan fundamentais para a súa comprensión e, finalmente, as que se limitan a resumir o contido da propia cantiga, funcionando apenas como títulos. Considerando, por tanto, a propia denominación *rubricas explicativas*, podemos concluir que se trata dunha

caracterización demasiado ampla, por facer referencia a epígrafes de contido moi diverso, podendo-se distinguir, segundo as características que vimos de sinalar, rubricas imprescindíbeis para a interpretación do poema (*rubricas chave*), *rubricas contextualizadoras* e *rubricas título*¹. Das 74 epígrafes explicativas que temos localizado nos apógrafos quiñentistas (os únicos códices en que están presentes, por estar o *Cancioneiro de Ajuda* inacabado) unicamente 19, pertencentes a autores de varias xeracións, fan parte deste último grupo, o das que, a modo de título, non aportan nengunha información adicional e serven apenas para a presentación do motivo da cantiga perante un auditorio ou perante o público lector. As restantes son fundamentais para interpretar correctamente a composición ou ofrecen datos contextuais de interese. Incluímos no primeiro grupo, de *rubricas chave*, as seguintes epígrafes: 1) as que acompañan ás *cantigas de seguir*, indicando cal é a composición que serviu de modelo á apresentada e permitindo descubrir, en moitos casos, a súa intervención paródica, xa que este tipo de cantigas adoitan compor-se a modo de *contrafactum*; 2) as que introducen composicións en que se cuestiona a definición de xénero -as denominadas de *xénero híbrido*-, pois aclaran cais son os verdadeiros motivos que están na súa orixe; 3) aquelas que indican onde reside a *aequivocatio*, revelando cal é o xogo de palabras sobre o que se construí a sátira ou ofrecendo a información esencial para descubrir as distintas posibilidades de lectura que estas cantigas encerran. Por outra parte, as *rubricas contextualizadoras* soen facer referencia aos acontecementos que se sitúan na orixe da composición que introducen, ou limitan-se a relatar certos feitos anecdóticos que a enmarcan nun lugar e nun ambiente determinados. Nas máis narrativas, a contextualización reduce-se á narración pormenorizada e ampliada de todo aquilo que se conta na cantiga.

O feito de que só se conserven 74 rubricas explicativas para a un *corpus* poético de case 1780 textos pode ser tamén a causa da escasa atención que nalguns casos se ten prestado a este tipo de paratextos -asi como a súa brevidade e diferenza de contido coas *razos* da lírica provenzal.

Trataremos de mostrar con dous exemplos, tomados do cancionero de Martin Soarez, a importancia de que se reveste tanto a edición destes breves textos que acompañan as cantigas da nosa lírica profana medieval, como a súa consideración no comentario da poesía trovadoresca, servindo ás veces para interpretar non só un único poema, senón toda unha serie de composicións cun motivo común.

¹ Seguimos, contodo, a xa tradicional distinción en rubricas *atributivas* (as que atribúen a autoría das composicións), *codicolóxicas* (as que informan sobre a organización do cancionero e sobre a constitución da tradición manuscrita) e *explicativas* (Gonçalves 1989, pp. 979-990). Sen esquecer que só son propiamente *explicativas* as *rubricas chave* e as *contextualizadoras*, pois as *rubricas título* non aportan explicación nengunha. Por outra parte, en moitas ocasións as *rubricas explicativas* atribúen tamén a autoría das composicións (ou indican o xénero a que pertencen) e, nun número menor de casos, fornecen algunha información directa ou indirecta sobre a organización dos cancioneros ou sobre os criterios de selección, adoptando portanto as características das *rubricas atributivas* e das *codicolóxicas*.

MARTIN SOARES, QUE “TROBOU MELHOR CA TODOLOS QUE TROBARON”

Martin Soares é un dos autores máis favorecidos pola presenza de rubricas explicativas a introducir as súas composicións². Tal vez a máis coñecida, por constituir un caso único na lírica medieval galego-portuguesa, é a que acompaña a tenzón que este trovador mantivo con Paai Soares de Taveiros, B 144, que incluí unha pequena *vida* do primeiro, indicando o lugar de que era natural e realizando un xuízo de valor sobre a calidade da súa obra poética:

Esta cantiga fez Martin Soares como en maneira de tençon con Paai Soares, e é d’escarnho. Este Martin Soares foi de Riba de Limia, en Portugal, e trobou melhor ca todos los que trobaron, e ali foi julgado antr’os outros trobadores

A cantiga introducida por esta rubrica -que incluímos entre as que ofrecen dados contextuais está situada, como xa salientaron António Resende de Oliveira (1992, p. 129) e Elsa Gonçalves (1989, p. 983-984), na sección dos cancioneros destinada ás cantigas de amor, polo que debeu de ser desprazada cara a esa zona con posterioridade á súa inclusión no cancionero, como demostra a própria redacción da primeira rubrica da série de cantigas de Martin Soares situadas na sección de escárnio, que comeza “Est’outro cantar fez de mal dizer...”, presupoñendo a presenza doutras cantigas do autor antecedendo a esta, cando observamos, sen embargo, que ali se encontra situada a obra de Lopo Lias. A primeira rubrica do grupo debía ser a que incluí dados biográfico sobre o trovador.

A nosa edición -coincidente neste punto coa de Valeria Bertolucci (1992, p. 49)-apresenta apenas unha diferenza con respecto á de Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1990, p. 779), e que comparte Rodrigues Lapa (1995: núm. 301), mais que resulta, segundo pensamos, moi significativa. A diverxencia reduce-se ao advérbio *ali* en “e trobou melhor ca todos los que trobaron, e ali foi julgado antr’os outros trobadores”, que a erudita luso-alemá interpreta como *assi*, considerando que se debería supor a existencia dun *f* onde ela le un *t* (*ati*), tal como deixa de manifesto no aparato de variantes. Lapa, pola súa parte, concorda con esta lectura e omite, posibelmente por erro, “outros”. Da lición do manuscrito advertirnos, no entanto, a presenza evidente dun *l*, sendo posíbel extrair varias conclusións da existencia dun advérbio de lugar neste contexto.

A versión de ambos os estudiosos indica que eran os outros trovadores, os seus contemporáneos, os que xulgaban a Martin Soares *assi*, como o que trovaba mellor de todos cantos trovaron; de considerarmos, sen embargo, que o que está presente no manuscrito é un advérbio de lugar, esta opinión deixa de ser atribuída aos outros trovado-

² 13 das 45 cantigas que se lle atribuen están introducidas por unha *raza*.

res e a rubrica pasa a indicar onde a obra poética de Martin Soarez foi xulgada en comparación coa dos outros autores, isto é, en que lugar contendía en tenzóns con outros poetas. A opinión eloxiosa sobre a calidade dos cantares deste trovador pertence fundamentalmente, nese caso, ao compilador e autor da rubrica.

Sabe-se que a actividade de Martin Soarez, figura sobre a que xa Azevedo (1898, pp. 114-136 e 1918, pp. 246-279) conseguira reunir algunha documentación histórica, se desenvolve sobre todo na primeira metade do século XIII. A súa obra fai parte, por tanto, do que Oliveira (1992, pp. 319-853) no seu estudo da estrutura dos cancioneiros denominou *zona tripartida*; esta zona corresponde aos autores que foron incluídos na primeira compilación realizada a fins do século XIII de acordo cos seguintes criterios: organización en tres seccións -de cantigas de amor, de amigo e de escárnio-, disposición cronolóxica dos autores e selección de obras pertencentes unicamente a trovadores. Ademais deste último criterio sociolóxico, o compilador deste primeiro nivel de formación do cancionero medieval realiza unha selección atendendo á calidade das composicións; neste sentido, no caso que estamos a analizar, o xuízo laudatorio do rubricador pode subliñar este carácter antolóxico da compilación. Unha referencia similar sobre a calidade dunha composición pode-se encontrar igualmente acompañando o primeiro dos lais de B, onde ao final da rubrica explicativa o compilador ten engadido: “Este lais posemos aca porque era o melhor que foi fe[i]to”; o adverbio *aca* tanto pode indicar o lugar do códice onde está inserida a composición como pode referir-se ao propio cancionero en si, tratando-se no primeiro caso dunha xustificación sobre a forma de organizar a disposición das cantigas no códice, e no segundo dunha aclaración sobre os criterios de selección.

Por outra parte, semella evidente que esta xustificación é moi distinta á que está presente na rubrica que encabeza os poemas do xudeu Vidal -autor tardío e marxinal con respecto á corte-, na cal prima a intención de preservar un tipo de lírica cuxo final xa se adiviña (Oliveira 1992, p. 48):

Estas duas cantigas fez un judeu d’Elvas, que avia nome Vidal, por amor
d’ũa judia de sa vila que avia nome Dona. E, porque é ben que o ben que home
faz se non perca, mandamo-lo’screver; e non sabemos máis dela[s] máis de duas
cobras, a primeira cobra de cada ãa

Sobre as posibles causas desta xustificación tamén se ten pronunciado Luciana Stegagno Picchio (1979, p. 71), para quen “forzoso será pensar que o compilador se desculpa porque o poeta non pertence ao círculo de trovadores ou jograis ou, como quer que seja, aos poetas da corte ou a ela admitidos: porque se trata de un hebreu ou porque a súa dama é ela também hebreia. Aquí, no meu entender, está a chave tanto da rubrica como das duas cantigas que a seguem”. Alén diso, a confesión final do compilador sobre o seu coñecemento fragmentario das cantigas, e a súa vontade de que fosen transcritas a pesar de todo, pon de manifesto o interese por conservar todas as mostras desta manifestación cultural, sen dúbida porque a súa transmisión oral estaba xa ameazada.

Voltando ao caso da rubrica obxecto do noso comentáριο, descoñecemos, en última instancia, se a opinión sobre a calidade da obra poética de Martin Soarez corresponde unicamente ao compilador (que podería ter expresado un xuízo totalizador, comparando-o tamén con trovadores posteriores) ou se é expresión dunha notoriedade alcanzada por este poeta e transmitida através do tempo. Doutra parte, a presenza dun advérbio *ali* referido a Riba de Límia, situa ao trovador neste lugar do norte de Portugal competindo en lides poéticas, das cais esta tenzón con Paai Soarez é unha proba. De feito, estoutro trovador, irmán de Pero Velho de Taveiros, era natural da mesma rexión que Martin Soarez. Tamén a tenzón que estes irmáns manteron aparece en B (co número 142) introducida por unha rubrica que aporta datos contextuais, describendo o ambiente en que se produciu a disputa poética e indicando a súa causa; esta epígrafe, ademais, situa a acción en “cas *Dona Maior, molher de Don Rodrigo Gomez de Trastamar*”. Outra rubrica que localiza onde se ten composto a cantiga é a que acompaña a do conde D. Gonçalo Garcia, que comeza dicindo “Esta cantiga fez o conde Don Gonçalo Garcia en cas Do[n] Rodrigo Sanch[e]z...”; tanto esta como a anterior reflecten a importancia que no segundo cuartel do século XII adquiriron as cortes poéticas da pequena nobreza na Galiza (Vallín 1993, pp. 521-531). Do mesmo modo, en Portugal, no “Entre Douro e Minho” algúns trovadores compoñen a súa obra en torno a pequenas cortes, xa que a maioría dos fidalgos son orixinários, tanto no século XIII como no XIV, desta rexión (Mattoso, 1981, p. 308). Neste sentido, Martin Soarez aparece ligado a un nobre do val de Limia, Martin Garcia de Refóios ou de Parada.

Segundo o que acabamos de ver, non debe resultar estrano que se localice o lugar de composición da cantiga precisamente na rubrica que antecede a unha tenzón, pois este xénero supón a presenza dos trovadores contendentes nalgunha corte onde discutían sobre cuestións que xerasen controversia -sendo frecuentes, ademais, os seus desprazamentos polos distintos lugares en que as súas aptitudes poéticas eran apreçadas. Nestes casos que vimos de comentar, sobretudo, as rubricas explicativas aportan datos, ou cando menos indicios, que axudan a reconstruír o contexto histórico do fenómeno cultural trovadoresco.

O MOURO JOAN FERNANDIZ

Xa dixemos que en moitas ocasións as rubricas explicativas descubren a *aequivocatio*, o xogo de palabras utilizado na cantiga, permitindo, desta maneira, que poda ser interpretada correctamente. É por isto que a súa ausencia na maior parte dos cantares do *cancioneiro de burlas* galego-portugués impede coñecer o verdadeiro sentido de moitas composicións que, nese dicer as cousas por “palavras cubertas”, deixan grandes zonas de comprensión en sombra. Ademais, o feito de que estas cantigas tendan a inventar sucesos que non teñen un referente real, co obxecto de satirizar atitudes e comportamentos, pode levar-nos a considerar verdadeiras certas acusacións verquidas

en ton burlesco -mediante unha lectura literal do poema- ou a non entender a relación equívoca existente entre cantiga e rubrica³.

Unha das figuras máis sometidas a escárnio por parte de varios trovadores é a de Joan Fernandiz, personaxe sobre o que, aliás, non coñecemos nengun dado biográfico. Afortunadamente, encabezando un texto que lle dedica Martin Soarez, aparece en ambos os cancioneros unha rubrica explicativa que ten a peculiaridade de descubrir non só a *equivocatio* presente na cantiga que acompaña, senón tamén, posibelmente, no grupo de cantigas doutros autores que tratan o mesmo tema. A rubrica, que introduce a composición de Martin Soarez B 1867/V 975, é a seguinte:

Esta outra cantiga fez d'escarnho a un que dizian Joan Fernandiz, e
semelhava mouro e jogavan-lh'ende; e diss'assi:

A cantiga, sen embargo, fala dun mouro que este Joan Fernandiz mantén oculto na sua casa, segundo a interpretación que se desprende dunha primeira lectura. Tendo presente a rubrica pode-se inferir que se está a falar metaforicamente e que ese mouro é a propia persoa a quen se dedica o poema⁴. Mais, segundo pensamos, existe aínda unha terceira posibilidade de lectura a partir, fundamentalmente, da última estrofe:

Si quer meaçan-vos agor'aqui
por este mouro que vosco tragedes,
e juran que, se vos achán assi
mour'ascondudo, com'est'ascondedes,
sé o quiserdes un pouqu'emparrar,
ca vo-lo iran sô o manto cortar,
de guisa que vos sempr'en doeredes.
(vv. 15-21)⁵

donde se pode deducir que o “mouro ascondudo” é o órgao sexual de Joan Fernandiz. Neste sentido, Rui Gomez de Briteiros dedica-lle tamén unha cantiga que nos resulta hoxe difícil de interpretar, mais que entendía en sentido figurado podería ter un carácter claramente obsceno:

³ Vexa-se, neste sentido, a cantiga de Alfonso X (V 68) que acusa a Pero da Ponte de ter matado a Afons'Eanes do Coton para roubar-lle os seus cantares. Esta acusación, que fora tomada en serio por algúns autores, debe-se unicamente á linguaxe bromista do rei, segundo a conclusión a que chega Ramón Menéndez Pidal (1991, p. 207), expresada baixo unha epígrafe que di “La maledicencia juglaresca usa lenguaje figurado”. Do mesmo parecer e Saverio Panunzio (1992, pp. 44-46), e así o aclara ao analizar as relacións entre Pero da Ponte e Alfonso X.

⁴ Esta posibilidade é contemplada tamén por Bertolucci (1992, p. 146).

⁵ Segundo a edición de Lapa (1995, núm. 297).

Joan Fernandez quer [i] guerrejar
e non quer vinhas alheas talhar,
mais quer queimar, ca lhi foron queimar
en sa natura já uhna vegada.
E non quer vinhas alheas talhar,
pero ten a mala da ana talhada.

Per tod'outra guerra os quer coitar
e non quer vinhas alheas talhar,
mais quer-lhe-la malada esnarigar,
pola sua, que trag'esnarigada.
E non quer vinhas alheas talhar,
pero ten a mais da sua talhada⁶.

Para Scholberg (1971, p. 97) esta cantiga fai referéncia, probabelmente, ao feito de Joan Fernandiz ter sido circuncidado, identificando a este personaxe coa cultura musulmana, interpretación que nos semella plausíbel; de feito, a outro individuo obxecto de escárnio, Alvar Rodriguiz, de quen unha rubrica di que “andou Alen-Mar, e dizia que fora aló mouro”, Estevan da Guarda dedica unha cantiga (B 1300/V 905) en que lle advirte que podou demasiado a sua viña e que lle ficará seca, polo que de non ser “rechantada” non servirá máis que para queimar. Nesta composición, ademais, di-se que Alvar Rodriguiz ten a “monrisca podada”. O paralelismo coa cantiga que vimos de comentar é evidente, así como a relación que todo isto ten co motivo do mouro.

Xa adiantamos que outros trovadores se mofaron tamén de Joan Fernandiz. A referéncia a este motivo de broma colectiva encontramos-la na rubrica en cuestión, na expresión “e jogavan-lh'ende”. Advertimos, así, tres motivos de escárnio sobre a figura de Joan Fernandiz, que ás veces se entrecruzan nun mesmo poema. Joan Soarez Coelho (V 1013) chama-lle mouro e burla-se da sua intención de ir loitar a Terra Santa, contra os seus propios correligionários, relacionando-a sarcasticamente co fin do mundo; tamén Afonso Eanes do Coton (B 1616/V 1149) apon-lle o apelativo “o mouro”, nunha cantiga en que o incluí, xunto á sua propia persoa e a Pero da Ponte, outro feo famoso da lírica medieval galego-portuguesa, no grupo dos “mal talhados”. Este segundo motivo de escárnio contra o personaxe é utilizado igualmente por Martin Soarez (B 1370/V 978) nunha cantiga en que o acusa de levar a saia demasiado curta. E convive co terceiro motivo, o que fai referéncia ao mouro oculto na sua casa, na cantiga de Rui Gomez de Briteiros (B 1544) que advirte a Joan Fernandiz de que un freire anda bus-

⁶ Edición de Lapa (1995, núm. 408), quen chamou, ademais, a atención sobre o sentido obsceno de certas expresións: “talhar vinha alhea”, “natura” e “malada”. Regularizamos en *en guerrejar*, a grafía y do manuscrito, a diferenza do estudioso portugués que mantén a grafía vocálica.

cando un mouro que é “cresp’e mal talhado” (v. 4)⁷. E aínda noutra cantiga de Joan Soarez Coelho (V 1012) conta-se como un motivo (dando a entender que é o seu criado, pois é chamado “o vosso mouro”) mantén relacións sexuais coa súa muller, e tamén aquí a identificación co propio Joan Fernandiz é evidente, xa que o último verso declara: “fode-a [tal] como a fodedes vós” (v. 18)⁸. Neste sentido, non debemos esquecer que a inclusión dos *mouros* como personaxes nas cantigas de escárnio e maldicer sempre ten conotación sexuais, e está relacionada quer coa homosexualidade (vexan-se as outras composicións que Estevan da Guarda dedica a Alvar Rodriguiz, B 1317/V 922 e B 1318/V 923), quer cos resultados do exceso carnal e coa transmisión de enfermidades venéreas (así, por exemplo, na cantiga de Alfonso X en que se narra a batalla carnal entre a soldadeira Dominga Eanes e un mouro que a deixou chagada). Por outra parte, a utilización do termo *mouro* para facer referéncia ao membro viril -o terceiro sentido que subliñábamos na primeira cantiga obxecto do noso comentáριο- abriría novas posibilidades de lectura de varias composicións que aquí vimos: o mouro escondido, o que mantiña relacións sexuais coa súa muller, o “mal talhado”, e mesmo o que levaba a saia demasiado curta (de acreditarmos na teoría da circuncisión) poden non ser máis, nesta linguaxe satírica, que o órgao sextial de Joan Fernandiz.

Sen dúbida, a chave para a comprensión deste amplo grupo de cantigas está nas múltiples conotacións que na altura debía de ter, e/ou nos valores disfémicos que foi alcanzado no contexto satírico trovadoresco, o substantivo *mouro* e que hoxe descoñecemos. De calquer maneira, confiando na información que nos ofrece a rubrica podemos concluir, cando menos, que Joan Fernandiz, que pasou á posteridade co sobrenome de “o mouro renegado”, non era mouro senón que simplemente o parecía (fisicamente ou no seu comportamento sexual), derivando daí toda unha enfiada de bromas máis ou menos crueis compartidas por un grupo de trovadores que o escarneceron en cantigas dotadas de duplos e ás veces triplos sentidos. Como comentamos ao comezo desta comunicación, o maior problema xorde, en última instancia, con respecto á fiabilidade da propia información referida pola rubrica. Pensamos, contodo, neste sentido, que aínda que a epígrafe tivese sido redixida algun tempo despois da composición das cantigas, sen un coñecemento directo dos motivos reais que están na súa orixe, o rubricador, que compartía o momento histórico destes trovadores, sería normalmente capaz de captar todas as conotacións que hoxe non comprendemos e que na altura facían que todas as posibilidades de lectura se tornasen evidentes para calquer espectador/leitor. De todos os xeitos, por máis dúbidas que podamos ter sobre a fiabilidade de rubricas como esta que nos ocupa, semella claro que poden abrir o abano de interpretacións non só dunha única cantiga, senón de todo un grupo de composicións pertencentes a autores diferentes, advertíndonos tamén sobre leituras máis inxénuas de poemas que, como vimos, non adoitan ser o que parecen.

⁷ Citado por Lapa (1995, núm. 409).

⁸ Citado por Lapa (1995, núm. 229).

BIBLIOGRAFÍA

- AZEVEDO, PEDRO (1898): “O trovador Martim Soárez e seu filho João Martinz”, *Revista Lusitana*, V, pp. 114-136.
- AZEVEDO, PEDRO (1918): “O trovador Martin Soares e a sua família (Documentos)”, *Revista Lusitana*, XII, pp. 246-279.
- BERTOLUCCI, VALERIA (1992): *As poesías de Martín Soares*. Vigo, Galaxia [1ª ed: Bolonia, 1963]
- GONÇALVES, ELSA (1989): “O sistema das rubricas atributivas e explicativas nos cancioneiros trovadorescos galego-portugueses”, en *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxías Románicas (Universidade de Santiago de Compostela)*, V, A Coruña, Fundación ‘Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa’, pp. 979-990.
- LAPA, MANUEL RODRIGUES (1995): *Cantigas d’escarnho e de mal dizer*, Lisboa, Ir Indo-João Sa da Costa [reprodución do texto da 2ª ed: Vigo, Galaxia, 1970; 1ª ed: Vigo, 1963]
- MATTOSO, JOSÉ (1981): “A Nobreza de Entre Douro e Minho na história medieval de Portugal”, en *A nobreza medieval portuguesa. A familia e o poder*, Lisboa.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN (1991): *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Austral [9ª .; 1ª ed.: 1942].
- OLIVEIRA, ANTÓN RESENDE DE (1992): *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A Estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos sécs. XIII e XIV*, Coimbra, Dissertação de Doutoramento; publicado posteriormente sen *apenas modificaci3ns en Lisboa*, Edições Colibri, 1994.
- PANUNZIO, SAVERIO (1992): *Pero da Ponte. Poesías*, Vigo, Galaxia [1ª ed.: Bari, 1967].
- SCHOLBERG, KENNETH R. (1971): *Sátira e invectiva en la España Medieval*, Madrid, Gredos.
- STEGAGNO PICCHIO, LUCIANA (1979): “As cantigas de amor de Vidal, judeu de Elvas”; en *A Lição do Texto (Filologia e Literatura)*, I. *Idade Media*, Lisboa, Edições 70 [1ª ed.: *Cultura Neolatina*, XXII], pp. 67-93.
- VALLÍN, GEMA (1993): “Pay Soarez de Taveirós y la corte del Conde de Traba”, en *O Cantar dos Trovadores. Actas do Congreso celebrado en Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 521-531.
- VASCONCELLOS, CAROLINA MICHAÉLIS DE (1990): *Cancioneiro da Ajuda*, 1, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda [impresión da ed. de Halle, 1904].