

## El carácter sintáctico de la *ambiguitat* semántica en la lírica amorosa gallego-portuguesa<sup>1</sup>

Mariagrazia Staffieri

Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali, Sapienza Università di Roma ✉

<https://dx.doi.org/10.5209/rfrm.95805>

**ES Resumen:** El artículo propone algunas consideraciones sobre la *aequivocatio* semántica en la lírica gallego-portuguesa de argumento amoroso-cortés, en relación con sus posibles implicaciones sintácticas. A partir de la noción de *ambiguitat*, desarrollada por los tratados poéticos, se ofrecerá un análisis de las principales estrategias estilísticas empleadas por los *trobadores* con la finalidad de jugar con las palabras polisémicas. Este examen permitirá comprender la diferencia entre la ambigüedad semántica típica del género amoroso y la noción de *hequivocatio* del *Arte de trovar*, y reflejar la necesidad de focalizar la atención en el carácter sintáctico-estilístico de la poesía trovadoresca, a veces descuidado.

**Palabras clave:** poesía trovadoresca gallego-portuguesa, *ambiguitat*, *aequivocatio*, sintaxis.

### ENG The syntactic aspect of semantic *ambiguitat* in Galician-Portuguese love poetry

**Abstract:** The article proposes some considerations on the semantic *aequivocatio* in Galician-Portuguese lyric courtly poetry, in relation to its possible syntactic implications. Based on the notion of *ambiguitat*, developed by poetic treatises, a wider analysis will be offered on the main stylistic strategies used by troubadours in order to play with polysemic words. Furthermore, this examination will allow to understand the difference between the semantic ambiguity, typical of the amorous genre, and the notion of *hequivocatio* of the *Arte de trovar*, and it will allow also to reflect on the need to focus attention on the syntactic-stylistic aspect of troubadour poetry, which is sometimes neglected.

**Keywords:** galician-portuguese troubadour poetry, *ambiguitat*, *aequivocatio*, syntax.

**Sumario:** 1. *Equivocacio*, *hequivocatio* y *ambiguitat*. 2. Técnicas de escansión silábica en el verbo polisémico *perder*. 3. Ambigüedad sintagmática: la construcción *meu/seu + coração*. 4. El binomio *veer-viir*: ¿un falso equívoco? 5. Conclusiones. Bibliografía.

**Cómo citar:** Staffieri, M. (2024). El carácter sintáctico de la *ambiguitat* semántica en la lírica amorosa gallego-portuguesa. *Revista de Filología Románica* 41 (2024): 31-45. <https://dx.doi.org/10.5209/rfrm.95805>

### 1. *Equivocacio*, *hequivocatio* y *ambiguitat*

El tratado de poética *Arte de trovar*<sup>2</sup>, situado al principio del *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* de Lisboa (Colocci-Brancuti), delinea la estrategia de la *hequivocatio* típica de las cantigas *d'escanho*<sup>3</sup> como «palavras cobertas que hajam dous entendimentos», empleadas por los trovadores con el propósito de ocultar el verdadero mensaje burlesco hacia el destinatario de la composición, «e estas palavras chamam os clérigos

<sup>1</sup> Este trabajo se basa en la presentación inédita realizada para la *2nd International Doctoral Conference in Linguistics and Digital Humanities "Ambiguity and Vagueness in Languages"*, Università degli Studi di Firenze, 14-16 June 2023 («Ambigüedad semántica nella lirica d'amore galego-portoghese? Il caso-studio del corpus del re-poeta Don Denis»). A partir de las mismas premisas, este artículo ofrecerá un análisis más amplio sobre las relaciones entre la ambigüedad semántica y la organización sintáctica del texto.

<sup>2</sup> A propósito de la estructura argumentativa del breve e incompleto tratado de poética transcrito en las primeras cuatro páginas del manuscrito *B*, consúltense D'Heur (1975), Tavani (1999: 7-31).

<sup>3</sup> Entre los estudios sobre el equívoco en el corpus satírico gallego-portugués, véanse Rodríguez (1976), Tavani (1980), Lanciani (1995), Lanciani / Tavani (1995), Marcenaro (2009, 2010a, 2010b). Consideraciones más generales sobre la ambigüedad semántica en la lírica se encuentran, en cambio, en Empson (1965), Cerquiglioni-Toulet (1988), Pellitero (1988), Rosier (1988), Roy (1992).

hequivocatio» (*Arte de trovar*, V: 2-4, ed. *Littera*<sup>4</sup>). Como es bien sabido, este particular procedimiento retórico representa una característica exclusiva y específica de una parte del *corpus* satírico gallego-portugués, es decir, las cantigas *d'escarnho*: algunas reflexiones similares sobre esta forma de equívoco ya se encuentran en la cuarta parte de las *Leys d'Amors*, con referencia a una de las siete *filhas* de la alegoría, es decir, la *anthismos*. En detalle, la *anthismos* es «maldig o vilania dicha ad autr[e] cubertamen am belas e cortezas paraulas» (Fedi 2019: IV, 754 [124]) y, según Marcenaro (2010a: 26), describe «una forma di satira ingiuriosa secondo *mots cuberts*».

Además de esta tipología de *hequivocatio stricto sensu*, típica del género satírico, las artes poéticas galorrománicas tardías (*Leys d'Amors* y las obras de Joan de Castellnou) y los tratados catalanes de los siglos XIII y XIV (elaborados por Jofre de Foixà y Raimon de Cornet) se refieren en varias ocasiones a precisas estrategias estilísticas que podemos incluir en la categoría retórica de la *aequivocatio* (según la grafía latina correcta), es decir, aquellos fenómenos de ambigüedad semántica y polisemia típicos de la práctica compositiva trovadoresca en general, independientemente del género y comunes a toda la lírica románica<sup>5</sup>. En este sentido, los tratados desarrollan el tema en cuestión desde dos perspectivas diferentes: una métrica, a través del examen de las varias tipologías de rima; y una semántica, que no considera las posibles implicaciones rítmicas de las palabras ambiguas. A partir de estos dos *modi operandi*, en esta sección introductoria ofreceremos una breve descripción, en clave comparativa, de los aspectos principales y más interesantes de cada arte poética en cuanto al tratamiento de las diferentes formas de *aequivocatio*.

1. *Leys d'Amors*<sup>6</sup>. Esta obra trata de la *aequivocatio*, distinguiendo varios matices semánticos. La primera mención define de modo bastante breve la naturaleza de los *motz equivocz*, focalizando la atención sobre su carácter polisémico:

79. [Dels] motz equivocz.

Motz equivocz es cant un motz ha diverses significatz segon qu'om pot ayssi vezer.

(Fedi 2019: I, 211-212 [79])

Los términos *equivocz* de esta presentación inicial se pueden apreciar en los versos ofrecidos a continuación, dedicados a la Virgen María, en los cuales la *aequivocatio* juega con las rimas (*fi*, *fe* y *do*), repetidas dos veces en parejas de versos consecutivos.

Una segunda definición más amplia, y precisamente semántica, hace referencia a los *noms equivocz* —independientemente de su posición en el texto lírico y, por eso, sin necesarias implicaciones rítmicas— y se encuentra en la tercera parte del tratado, dedicada a la subdivisión clásica de las ocho partes de la oración.

18. [Dels noms equivocz.]

Encaras li nom propri e l'appellatiu participo en outra manera de nom, so's assaber en los noms equivocz, quar alcu nom propri son equivoc, coma sixl filhs del rey d'Inglaterra ha nom Audoars exl filhs del rey de Castela Audoartz exl filhs [del rey] de Navarra ayssi meteysh, adonx aquest noms *Audoartz* es equivocz et ayssi meteysh entendatz de *Peyre*, *Guilhelm*, *Arnaud*, *Bernad* e dels autres.

[Et enayssi equivocatos se fay en respieg d'u meteys vocable significan diversas cauzas o diverses faytz o cascu d'aquetz sinonimatz fay lo contrari, segon que auziretz ades.] Ysshamen alcu nom appellatiu son equivoc, coma *fe*, *vi*, *fi*, *do*, *so*, *pro*, *dura*, *las*, *messa*, *pessa*, *aver*, *saber*, *pauza*, *cassa*, *vas*, *amar*.

Encaras pot hom trobar alcus noms que podon esser propri e podon esser appellatiu, coma *falcos*, *marcz*, *vidals*, *donatz*, *germas*, *francz*, *amatx*, *bres*, *fortz*, *bela*, *flors*, *clara*, *blanca*, *doussa*, *astruga*, *avinens*, *colomba*, *veziada*, *galharda*, *franca*. {E quar de equivocatio havem lassus parlat can trac-tem del rims equivocz, per so abaste so que n'havem dig ayssi.}

(Fedi 2019: III, 403 [18])

Luego, en relación con los *noms sinonimatz*, también se afirma que «en los noms equi[vocz] una sola votz ha motz significatz e significa motas cauzas» (Fedi 2019: III, 404), y que ambas las tipologías (palabras sinónimas y palabras equívocas) ayudan a *dictar*: esta es la razón por la cual las dos categorías vienen empleadas abundantemente en las varias partes del discurso (respectivamente, los *motz sinonimatz* se utilizan para «leu dictar», mientras que «l['] equivoc a subtilamen dictar»).

Una tercera explicación precisa y puntual de la dinámica del *equivoc* y de las posibles estrategias de su constitución se encuentra en la cuarta parte del tratado tolosano, en relación con el concepto de *motz tornatz*. En este pasaje, las *Leys* recuperan los ejemplos mencionados en la presentación inicial de los *motz equivocz* [79] para explicar la diferencia con los *motz tornatz*, y también señalan algunos casos de *equivoc contrafag*:

Sec se apres en votz et en significat, quar si era diversa la una de l'otra en votz et en significat cum son las dictios accentuals no seria vicis, coma *canto* verb, amb accen greu, e *canto* nom, amb accen agut.

<sup>4</sup> Cfr. también la edición de Tavani (1999: III, 5-6).

<sup>5</sup> Algunas referencias de esta tipología ya habían sido señaladas por Arias Freixedo (2004).

<sup>6</sup> Aquí consideramos la primera de las cuatro diferentes redacciones, datada entre 1328 y 1337, que presenta también la sección dedicada a la retórica, ausente en la segunda redacción. Informaciones sobre las varias redacciones en Fedi (1999: 64-118).

Yshamens per so que ditz *et en significat* appar que li equivoc, coma *fi e fi, vi e vi, fe e fe* et enayssi dels autres lor semblans, no fan vici de mot tornat, ans aytals acordansas equivococas reputam per mot belas e subtils, quar pauzat que sian unas metheyshas dictios quant a la votz, diversas son quant al significat. Pero alquun equivoc son contrafag, que fan vici de mot tornat, coma *l'elmes flameis, le focz flameia, cap d'ome, cap de carriera, pe de caval, pe de mur, cara d'ostal, cara d'ome*, et enayssi de lors semblans.  
(Fedi 2019: IV, 653-654 [31])

La noción de *equivoc contrafag* ya había sido expuesta en la segunda parte de la obra, con respecto a los *rims equivocz*. En este sentido, el equívoco en posición rítmica puede ser constituido a través del *equivoc leyal* (correcto, lineal) o del *equivoc contrafag* (incompleto, incorrecto). A la segunda tipología de *equivoc* se dedica un amplio párrafo (Fedi 2019: II, 285 [54]) con la definición, la explicación de las diferentes maneras de creación de este equívoco y ejemplos varios: al final de esta sección, podemos observar una breve referencia a los *motz tornatz* —recuperada en la cuarta parte que ya analizamos [31]— con algunas indicaciones sobre los elementos de caracterización lingüística (sobre todo fonológica) de algunos vocablos, que permiten formar *aequivocatio*. Desde luego, las *Leys* manifiestan un mayor interés por el aspecto métrico, ya que también «nella parte esemplificativa del *mot equivoc* i casi adottati riguardano sempre coppie di vocaboli in posizione rimante» (Marcenaro 2010a: 25). Como es bien sabido, la rima equívoca y la equívoca-idéntica (según la terminología de Antonelli 1979: 122) representan la forma más extendida de *repetitio* en régimen de posible equivocación, y por eso ya ha sido ampliamente tratada tanto en el contexto occitano como en el gallego-portugués<sup>7</sup>. Por esta razón, aquí preferimos detenernos en los fenómenos de *iteratio* con polisemia fuera de la rima.

Además, el tratado poético tolosano menciona nuevamente los *motz equivocz* en la descripción de la figura del políptoton (cuarta parte):

Rethorica donec a Poliptoton una bela flor d'una color appellada traductions, la quals se fay per aytantas manieras quo poliptoton, e mays en aquesta, so 's assaber per motz equivocz, segon qu'om pot vezer:

Aquel me par de bona fe  
Que frau ni lunh barat no fe.

[O enayssi:]

Midons plazens m'es e cara  
Pe[r] qu'[i]eu l'istau car'e cara.

[Ayssi havetz *fe* equivoc et ayssi meteysh entendatz dels autres. Apres havetz *car'e cara*:] e deu hom entendre, segon qu'es estat dig dessus, *car'e cara, uelh [et uelh], ma e ma* et enayssi de lors semblans en diverses cazes, quar si hom prendia aytals dictios per .i. meteysh cas, seria condupliations, segon qu'es estat dig.

(Fedi 2019: IV, 698-699 [85])

En este pasaje, las estrategias de formación de la *aequivocatio* están relacionadas con el proceso de traducción, que implica necesariamente una resolución del *equivoc* y, en este sentido, de la ambigüedad semántica instaurada por dos términos homófonos. La *traduction* representa así el ámbito adecuado para verificar la capacidad de interpretar correctamente los dos vocablos equívocos, objeto de repetición.

También en la cuarta parte de las *Leys d'Amors*, en relación con los *vicis que podon esser en sentensa*, se trata de la *ambiguitat* desde una perspectiva específicamente retórica. En este sentido, la ambigüedad está vinculada con la *amphibolia*, es decir, una técnica estilística alternativa a la *equivocatio [sic]* para constituir una *doptoza sentensa*.

36. De la dezena sageta apelada amphibolia.

La dezena sageta es amphibolia, en outra maniera dicha amphibologia, e vol dire amphibolia aytan cum doptoza sentensa, segon qu'om pot vezer en aquest yshemple:

Cel que s'es am mi dinatz  
Mal pro li fassa.  
Denan son payre fo natz  
Pres d'una plassa.

Ayssi pot hom vezer sentensa doptoza, quar si hom fay punch al dinatz la sentensa ha .i. entendemen mal, coma *Cel que s'es am mi dinatz, mal pro li fassa*, e si hom fa lo punch al *mal* ha bona sentensa, coma *Cel que s'es am mi dinatz mal, pro li fassa*. Yshamens en lo tert bordo es sentensa duptoza, quar aquesta dictios denan pot significar temps o loc: si hom lo pren que signifie temps adonx vol dire que x l filhs sia natz enans que x l payres, la quals cauza segon cors de natura no x s pot far; si aquesta dictio *denan* hom pren que signifie loc, adonx la sentensa es bona, et es

<sup>7</sup> Sobre los fenómenos de *aequivocatio* en rima, remitimos a los trabajos de Antonelli (1977, 1979), Fidalgo (1997), Lorenzo Gradín / Marcenaro (2009), Marcenaro (2008, 2010a).

l'entendemens quel filhs sia natz denan lo payre, so es en sa presentia, quar le payres era prezens en aquel loc en lo qual nasquec le filhs.

[...]

E devetz saber que, en qualque maniera la sentensa sia doptozza, o per amphibolia o per equivocatio o per outra maniera, que tot o applicam ad amphibolia, [quar a nos es mays comuna.

Amphibolia] se fay en motas manieras, quar en aytantas manieras [quo son] fallacias se pot far amphibolia. E son .xiii. manieras de fallacias, .vi. en dictio e .vii. fora dictio, de las quals no curam en quant que es de prezen.

Empero devetz saber qu'om no pot tener del tot ornat en sillogismes ni en paralogismes segon romans, segon que vezetz ayssi:

[...]

Hom mania de ma cozina;  
Auticens es ma cozina,  
Donx hom mania d'Auticen.  
Solvetz aquest argumen.

En aquest argumen es una fallacia apelada equivocacios, quar aquesta dictios *cozina* es equivocca, per que le digz argumens no se sec, quar primieramens pren *cozina* per vianda et enapres per certa persona de parentat.

(Fedi 2019: IV, 658-660 [36])

La amplia descripción de la *amphibolia* resulta funcional tanto a la siguiente definición de *ambiguitat*, como a la correspondencia con la noción de *ambiguitats* del *Compendis de la conoexença dels vicis que-s podon esdevenir en los dictats del Gay Saber* de Joan de Castellnou, que examinaremos en las páginas siguientes. En cuanto a la exposición del concepto de ambigüedad en las *Leys*, la sección dedicada resulta ser muy breve, considerando las detalladas consideraciones anteriores [36].

51. De ambiguitat.

Ambiguitatz es can la sentensa es duptozza per amphibolia, e d'aquest vici havem parlat can trac-tem de amphibolia. Et ayssso pot hom haver per aquestz versetz:

Ambiguitatz naysh ades  
Can amphibolia li 's pres,  
Segon qu'avem lassus mostrat  
E per yssh[e]mples declarat.

(Fedi 2019: IV, 674-675 [51])

2. *Regles de Trobar*. En la obra de Jofre de Foixà, la ilustración de las técnicas de *aequivocatio* se refieren al plano métrico, es decir, a las rimas equívocas. La presentación del equívoco en rima —seguida por un ejemplo de *cobla*— distingue entre las estrategias de *repetitio* de un término, que nunca deben ser utilizadas, y los *motz* con *divers entendimentz* (los cuales constituyen la rima equívoca), que pueden ser empleados.

E devets entendre que nulls motz qui facen rima no deus tornar altra vetz en loch on fassa altra rima en lo cantar que faras, sia que tu comences lo cantar o quexy respones, si donchs aquell motz no havia divers entendimentz.

(Marshall 1972: 62 [ms. H, 139-143])

Luego, Jofre de Foixà afirma también que una palabra puede ocurrir dos veces, pero con diferentes funciones morfológicas (verbo y sustantivo, por ejemplo):

Encara potz tornar o metre en ton cantar un mot dues vetz, ab que la una vetz sia verb e l'altre nom, e[n] axi com qui desia:

Tan a mi dons cors azaut  
Que d'altr' amar no m'azaut.

Primers azautz es nomen e x l'altre es verbs. E per senblant maneyra potz usar dels altres motz quan loch sera. Atressi potz tornar en la ·ijax· *cobla* una o dues o tres o totes les rimes de la primeyra *cobla*, ço es a dir los motz qui fan rima, ab que en totas las autras *cobles* seguens faces atretal. E aço, qui ho sap fer, es gin e maestria.

(Marshall 1972: 62 [ms. H, 156-164])

3. *Doctrinal de trobar* de Raimon de Cornet y *Glosari* de Joan de Castellnou. Aquí la definición de *aequivocatio* está resumida en el dístico (también equívoco):

Equivocs engal so  
De letras e de so.  
(Cura Curà 2005: 163 [363-364])

En este ámbito, se menciona solamente el *veray equivoc*, mientras que para el *equivoc contrafag* se remite a las *Leys d'Amors*.

4. *Compendi de la conoexença dels vicis que-s podon esdevenir en los dictats del Gay Saber* de Joan de Castellnou. La relació de este tratado con las *Leys d'Amors* no es uniforme en todos sus aspectos, ya que cada sección del *Compendi* presenta «gradi differenti di uguaglianza, conformità o innovazione» (Maninchedda 2002: 32)<sup>8</sup>. En relación a la *aequivocatio*, señalamos tres ocurrencias del adjetivo *equivoch* —«detto delle parole, in rima e non, omofone ma di significato diverso» (Maninchedda 2002: 222, s. v. [*equivoch*])—. La primera mención está incluida en la definición del *mot tornat* (que corresponde, en las *Leys*, al párrafo [31] de la cuarta parte).

[10] *Del vici appellat mot tornat e de les scusacions d'aquell*

Mots tornat es com la diccio on cau le rims, ço es l'acordança finals del bordo, hom retorna en una cobla o en diverses de una canço o de autre dictat, e aquestz vicis non es excusable, si donchs noxs fazia scientment per compas, coma si totes les cobles o tuyt li bordo terminavon en aquesto diccio *amors* o en outra diccio.

[...]

Aytan pauch es vici quant hom pausa ho met aytal mot tornat en la tornada. Encara non es vici quant le motz es equivochs, coma: *fi e fi, vi e ni, fe e fe*.

(Maninchedda 2002: 49 [10: 1-13])

La segunda referencia se coloca en la presentación del políptoton [21], con respecto al proceso de *traduccio* (en las *Leys*, párrafo [85] de la cuarta parte).

Retorica donech a poliptoton una flor appellada traduccio, la qual se fay per aytantes maneyras com poliptoton <e> mays en aquesta maneyra, ço es per equivochs coma:

Aquell me par de bona fe  
qui frau ne null barat no fe.  
Midons plasents m'es e cara  
per que li fan bella cara.

(Maninchedda 2002: 73 [21: 27-35])

La tercera y última alusión es al *equivoc contrafaig* y se pone en el tratamiento de las rimas (precisamente, de la *leonismetat perfexta* [74]):

Pero aytals motz poden esser digs equivochs, contrafaig o leonisme perfeig contrafaig. Alcunes diccios atrobam que han mays acordanças de sillabas entre lur, que las diccios de que havem donat exemple. E pot las hom nomnar leonismes mays perfeig come:

So d'on le cors pren noyridura  
no fay tornar en poyridura.

(Maninchedda 2002: 160 [74: 41-48])

Además de estos tres pasajes, Joan de Castellnou también analiza la estrategia de la *equivocatio* [*sic*] —entendida como «imperfezione retorica e sintattica che rende il discorso ambiguo e oscuro» (Maninchedda 2002: 222, s. v. *equivocacio*)— a través de una amplia sección sobre la ambigüedad semántica, a partir de las reflexiones de las *Leys d'Amors* sobre la *amphibolia* y la *ambiguitat* (respectivamente, párrafos [36] y [51]). Así, en la parte dedicada [45], el autor del *Compendi* presenta una definición precisa de *ambiguitat*, junto con unos *eximpli de equivocacio*.

[45] *Del vici appellat ambiguitats*

Ambiguitatz es quant la sentença es duptosa per amphibolia. E vol dire amphibolia aytant com duptosa sentença, segon qu'om pot veser en aquest exemple:

*Ceyll qui s'es ab mi dinats  
mal prou li faça.*

*Denan son payre fo natz  
al mieg la plaça.*

Ayci pot hom veser sentença duptosa, car si hom fay poncx al «dina{r}ts», la sentença ha un entendimen mal coma: *Ceyll qui se's ab mi dinats. Mal prou li faça*. E si hom fay poncx al «mal» ha bona sentença, coma: *Ceyll qui se's ab mi dinat mal. Prou li faça*. E axi matex en lo terc bordo es sentença duptosa, car aquesta diccios «denan» pot significar temps o loch. Si hom lo pren que signifie temps, adonchs vol dir que'l fill sia natz enans que'l payres, la qual causa, segons natura, nos pot far. Mays si aquesta diccios «denant» hom pren que signifie loch, donchs, la sentença es bona e es l'entendimens que'l fill sia natz denan lo payre, ço es en presença del payre. Aguo matex en aquest exempli: *Hieu viu nau de calan e moli de peyra el cloquier Sant Serni sobre costes de roci, o per esta maneyra: Hieu vi home de veyre que menjava e bevia*. Aytals locucios duptosas reputam a vici, sino en ca{r}ts qu'om scienmen se-n deporte continuan son dictat o tot o en partida, ço es la derreyra cobla tota o la meytat quays o almeys la una tornada. Encaras sufertam aytal locucio

<sup>8</sup> Véase también el tratamiento del orden de los argumentos en las varias secciones del *Compendi*, en relación con las partes respectivas de las *Leys*, en Maninchedda (2002: 31-33).

quant es acostumada causa e que leu se pot entendre, coma: *La regina de Paradis vos gar, o sol: Que Dieus me gar de mal, hieu faray aytal causa*. E devets saber que en qualque manera la sentença sia duptosa o per amphibolia o per equivocacio o per liamen empost o per outra manieyra, que tot ho aplicam a emphibolia, quar es mays comuna. Ve-us eximpli de equivocacio: *Hom mania de ma cosina. Autisens es ma cosina. Donchs, hom manja d'Autisen. Solvets aquest argumen*. Ve-us aqui falacia de equivocacio, car «cosina» es vianda, e «cosina» es parenta. (Maninchedda 2002: 116-117 [45: 1-42])

En el contexto de las distintas nociones de *aequivocatio* que presentamos en esta introducción, la perspectiva de mayor —y absoluto— interés para la investigación que se propone aquí es precisamente esta última noción de *ambiguitat*, ya ilustrada por las *Leys d'Amors*. De hecho, es a partir de las ocurrencias expuestas en las secciones dedicadas de estos dos tratados de poética (*Leys* y *Compendi*) como se alcanza la idea de ambigüedad semántica, en clave polisémica, que ya ha sido estudiada en la lírica occitana de argumento amoroso-cortés<sup>9</sup>, y que aquí intentaremos explorar también en algunas cantigas de amor y de amigo gallego-portuguesas.

Para comprender más en detalle la tipología de *aequivocatio* a la que dedicaremos nuestro análisis, es necesario explicar como mínimo un ejemplo de los que presentan las *Leys* y el *Compendi*. Entre los casos de *duptoza sentensa* examinados por las dos obras, expondremos la polisemia que caracteriza el término *cosina*: en la primera frase «Hom mania de ma *cosina*» (utilizamos la grafía del *Compendi*), la palabra conserva su *sensus litteralis*, es decir 'cocina'; mientras que en la segunda frase «Autisens es ma *cosina*», el mismo vocablo significa 'prima'. De este modo, el juego polisémico que se verifica en las dos proposiciones genera una serie de malentendidos en las frases que siguen (por ejemplo, después se supone que *hom manja d'Autisen*). Aunque esta ocurrencia de *aequivocatio* es fácil de entender y de desentrañar (de hecho, al final, se define como *falacia de equivocacio*), al mismo tiempo el pasaje en cuestión resume el concepto de polisemia fuera de la rima que es típica, como veremos, de algunos vocablos que pertenecen al léxico cortés de los *trobadores*.

Sin embargo, las «prácticas de polisemia» —entendidas como expedientes específicos adoptados por los poetas para enriquecer el nivel expresivo-discursivo del texto— no se limitan al plano semántico, sino que parecen tener relaciones significativas también con la naturaleza estructural de la cantiga, es decir, con la sintaxis. Algunos de estos efectos sobre la organización sintáctica textual ya pueden apreciarse, parcialmente, en el ejemplo de la *cosina* que acabamos de exponer. Si aislamos las dos frases equívocas, de hecho, observamos que la palabra *cosina* aparece en posición final en ambos casos, cerrando así las proposiciones.

Hom mania de *ma cosina*.  
Autisens es *ma cosina*.

Las frases en cuestión funcionan sintácticamente de la misma manera, como queda demostrado también por la coherencia del orden sintáctico de los otros elementos que las componen, el cual conserva y asegura la tradicional secuencia lineal de las lenguas románicas: sujeto-verbo-objeto. La tendencia a colocar las dos palabras polisémicas en igual posición —aunque en versos distintos—, como veremos, forma parte de las estrategias estilísticas de las que los trovadores se sirven con el fin de resaltar aún más la *aequivocatio* semántica constituida a partir de dos palabras homófonas y homógrafas. En los párrafos siguientes, analizaremos diversas técnicas sintácticas empleadas en los textos poéticos amorosos gallego-portugueses, funcionales a los poetas para jugar con los vocablos polisémicos. Este es el contexto en el que intentaremos comprender cómo interviene el nivel sintáctico en la realización de la ambigüedad de significado y cuáles son las modalidades más comunes y eficaces para facilitar o, por el contrario, para complicar la interpretación del equívoco. A partir del examen en cuestión, propondremos algunas reflexiones conclusivas sobre la creación de estructuras sintácticas específicas con las palabras ambiguas implicadas, con el propósito de destacar el proceso de comprensión de las mismas.

## 2. Técnicas de escansión silábica en el verbo polisémico *perder*

Siguiendo el análisis que ofrece el *Glosario de Universo Cantigas*<sup>10</sup>, en la lírica gallego-portuguesa el verbo *perder* tiene hasta nueve acepciones diferentes:

1. v. tr. e intr. 'perder, ficar privado de, deixar de ter'<sup>11</sup>
2. v. tr. 'malgastar (referido ao tempo)'
3. v. tr. 'destruir, causar dano a, menosprezar, destruír, esquecer'
4. v. tr. 'condenar'
5. v. intr. 'perderse, arruinarse, ir para mal'
6. v. intr. e pr. 'inimizarse'

<sup>9</sup> A propósito de la polisemia en la lírica occitana, consúltense De Winter-Hosman (1994), Bianchini (2000), Marcenaro (2013). *Cfr.* también el estudio de Bertini (2006) sobre el *De Amore* de Andrea Cappellano.

<sup>10</sup> *UC Glosario*, s. v. *perder*. *Universo Cantigas* ofrece el glosario actualmente más completo a nuestra disposición para documentar las diferentes acepciones semánticas de un término en el *corpus* de la lírica profana gallego-portuguesa.

<sup>11</sup> Esta primera acepción también se encuentra en el *Glossario do Cancioneiro da Ajuda*, elaborado por Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1922: 66-67), junto con otra variante semántica: *levar à perda*.

7. v. pr. 'extraviarse, desaparecer'  
 8. v. pr. 'arruinarse, prexudicarse, condenarse'  
 9. v. pr. 'estragarse, deteriorarse'  
 (*UC Glosario*, s. v. *coraçon*)

Esta clasificación incluye también la forma verbal *perder-se*, que corresponde a la quinta acepción. Diferente es el escenario semántico ofrecido por el *Glossário de Littera*, menos exhaustivo sobre el verbo *perder*. De hecho, solo se presentan tres de los nueve significados mencionados por *UC*, y se distingue *perder-se* como variante independiente:

- perder o corpo → perder a vida, morrer  
 perder o sem → perder a razão, enlouquecer  
 perder-se com → cair em desgraça, provocar a ruptura  
 (*Littera Glossário*, s. v. *perder*)

En las cantigas de amor y de amigo en las que el verbo *perder* es objeto de *repetitiones* y *accumulationes* en *variatio* semántica, sus declinaciones de tiempo y modo son diferentes y el equívoco, en este sentido, suele ocurrir al final del verso (siguiendo los comunes procedimientos de rima equívoca y de *derivatio* en rima)<sup>12</sup>. Sin embargo, hay también algunos casos en los que se observa la repetición de una misma forma de modo, tiempo y persona del verbo *perder* en versos consecutivos: la ausencia de transiciones de una declinación verbal a otra contribuye, en este sentido, a mejorar la comprensión —y en consecuencia la disolución— de la *aequivocatio* constituida a partir de polisemia verbal. La posición sintáctica de los términos sujetos a ambigüedad, en tal contexto, puede ser estratégica: las palabras homófonas y homógrafas, pero con significados diferentes, se pueden colocar en contraposición (al inicio y al final del verso) o en la misma posición de escansión silábica, en versos consecutivos. Es necesario señalar que estas consideraciones sintácticas también se aplican al verbo *perder-se*, igualmente incluido —aunque con menor frecuencia— en los procedimientos polisémicos.

Un primer caso se encuentra en la siguiente cantiga de amor de Osoir'Anes:

- se me non val Deus ou vossa mesura,  
*perder-m'-ei* eu, e vós, en me *perder*,  
  
*perder-vos-ei*, que vos tan muito dura  
 de mal com'eu por vós ei a sofrer  
 (*MedDB3* 111.8, vv. 7-10, cursivas nuestras)

De las tres ocurrencias del verbo en cuestión, la primera y la tercera aparecen en futuro con el pronombre mesoclítico (es decir, *perder-m'-ei* y *perder-vos-ei*), mientras que la segunda está en infinitivo (*perder*), pero todas tienen significados distintos. En particular, siguiendo las categorías delineadas por *UC*: la forma verbal *perder-m'-ei-eu* corresponde a la acepción (8) 'arruinarse, prexudicarse, condenarse'; el infinitivo *perder*, al final del verso, corresponde al significado (3) 'destruir, causar dano a, menosprezar, destruir, esquecer'; la última expresión verbal *perder-vos-ei* corresponde, en cambio, a la variante semántica (1) 'perder, ficar privado de, deixar de ter', que resalta como *sensus litteralis* del verbo (sus índices de recurrencia en la lírica gallego-portuguesa, de hecho, son significativamente más elevados que las otras ocho acepciones<sup>13</sup>). A nivel semántico, la polisemia se entiende claramente en la eficaz paráfrasis ofrecida por *UC*, que citamos a continuación, destacando las tres variantes:

- se Deus ou a vosa mesura non me socorren, *estarei perdido* [acepción nº 8], e a vós, ao *perderme* [acepción nº 3], *perdereivos eu* [acepción nº 1], porque vos dura tanto o mal como eu por vós hei de sufrir.  
 (*UC* 15, *Paráfrase*, I-II, cursivas nuestras)

Estas tres formas del verbo *perder* (dos de las cuales están declinadas en el mismo tiempo verbal, es decir, el futuro) con evidente *aequivocatio* semántica nos permiten confirmar algunas de las reflexiones sintácticas anteriormente referidas sobre el papel de la sintaxis. La construcción del verso sigue la contraposición fundamental de significado entre la pérdida sufrida por el trovador y la pérdida sufrida por la *senhor*: las estructuras *perder-m'-ei-eu* (v. 8) y *perder-vos-ei* (v. 9) se refieren, de hecho, a la pérdida del poeta y, en particular, en el primer caso, a la pérdida de sí mismo (y por tanto a su ruina o condena), en ausencia de 'ayuda' por parte de Dios o de *mesura* de la dama; en el segundo caso, a la pérdida de la *senhor*. Desde una perspectiva precisamente sintáctica, en estas dos construcciones, el verbo *perder* de las expresiones en futuro se sitúa en posición inicial de los dos versos consecutivos (aunque en dos *coblas* distintas), ocupando así las dos primeras sílabas de cada uno de ellos. Se opone a los dos sintagmas equivalentes el infinitivo *perder* al final del v. 8, que representa una evidente interrupción del *continuum* temático: ya no se hace referencia a la pérdida del *trovador*, sino a la de la *senhor*<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Véase, por ejemplo, *MedDB3* 97.42, vv. 6-7: «poderei eu mui gran coita perder, | e vós, sennor, non sei que i perçades». El verbo *perder* —que se pone al final del verso, constituyendo una *derivatio* en rima, con *aequivocatio* semántica— aparece en dos declinaciones diferentes de tiempo, modo y persona verbal, respectivamente: infinitivo (*perder*); P2 plural del subjuntivo presente (*perçades*).

<sup>13</sup> A este propósito, véanse las ocurrencias presentadas por *UC Glosario*, s. v. *perder*.

<sup>14</sup> Interesante la detallada explicación de este pasaje ofrecida por *UC* (15, *Notas*, 8-10): «Enténdase: 'e a vós, ao perderme, perdeireivos eu tamén, porque vos dura tanto mal como eu sufrirei por vós'». Véanse también las reflexiones de Cohen (2003: 43): «This

La oposición semántica por excelencia que convierte el verbo *perder* en objeto de *aequivocatio* en las cantigas gallego-portuguesas de tema amoroso está constituida, por tanto, por la doble pérdida sufrida por el poeta: por un lado, un extravío personal entendido como ruina, condena del *trovador*, que a veces se hace eco del motivo de la pérdida de la razón, o se exaspera hasta llegar a la dinámica habitual de la pérdida del cuerpo, y entonces de la muerte; es un verdadero abandono de sí mismo. Por otro lado, tenemos una pérdida, también por parte del trovador, entendida con su *sensus litteralis*, es decir, como falta de algo, que se refiere a la *senhor*. Este esencial binomio contrastivo, además de jugar con una distinción clara y macroscópica entre los dos tipos de pérdida que acabamos de exponer, destaca otras microvariantes semánticas del verbo *perder*. La dinámica en cuestión se observa también en algunos versos de Joan Soarez Coelho:

e direi-vos quanto per vós *perdi*:  
*perdi* o mund'e *perdi-me* con Deus  
 e *perdi-me* con estes ollos meus  
 (MedDB3 79.19, vv. 4-6, cursivas nuestras)

A la luz de las observaciones sobre la macrocontraposición a nivel semántico de 'pérdida personal' y 'pérdida externa' del *trovador*, no parece difícil identificar en este pasaje los dos significados de la forma verbal *perdi*. De las cuatro ocurrencias en cuestión, las dos primeras se refieren a la pérdida 'concreta' sufrida por el trovador (v. 4: *quanto per vós perdi*; v. 5: *perdi o mundo*): estas dos *repetitiones* se ponen en la primera categoría semántica (*UC Glosario*, s. v. *perder*, Aceptión n° 1: 'perder, ficar privado de, deixar de ter'), que indica una pérdida real, entendida como privación de algo. Las dos otras menciones, concentradas en la construcción verbal *perdi-me* (derivada del reflexivo *perder-se*) remiten, en cambio, a la octava categoría semántica (*UC Glosario*, s. v. *perder*, Aceptión n° 8: 'arruinarse, prexudicarse, condenarse'): de hecho, se hace referencia a los daños personales e íntimos sufridos por el trovador. Sin embargo, es posible ofrecer una lectura más detallada y profunda de los términos en cuestión y, específicamente, de la primera y de la tercera ocurrencia. El *perdi* que leemos al v. 4 —aunque permanece dentro de los límites de la categoría semántica propuesta por *UC*— parecería transmitir un significado más genérico, desviándose así de las clasificaciones de 'pérdida personal' y 'pérdida externa' del poeta, ya que sirve como introducción a ambas variantes de significado. Así lo confirma también, a nivel sintáctico, el uso por los editores de los dos puntos, que indican la presencia de una lista siguiente de 'pérdidas' del *trovador*. Por otro lado, el *perdi-me* del v. 5 podría traducirse más bien como «púxenme a mal con Deus» (*UC 266, Paráfrase*, l) y, por lo tanto, con la sexta acepción semántica (*UC Glosario*, s. v. *perder*, Aceptión n° 6: 'inimizarse'), que normalmente se combina con la preposición *con*, como ocurre en este caso<sup>15</sup>. Se trata de matices semánticos que solo pueden comprenderse a través de un análisis textual detallado; sin embargo, es precisamente en estas sutilezas donde se produce la ambigüedad, permitiendo así interpretar las cuatro ocurrencias con cuatro significados distintos y creando, por lo tanto, una construcción retórica basada en la polisemia de la palabra repetida.

Desde el punto de vista sintáctico, el *ordo verborum* de las palabras en cuestión parece reflejar cierta simetría y, en general, un orden secuencial regular. Ahora bien, la linealidad sintáctica con la que aparecen las cuatro referencias no compromete la creación de un esquema oposicional particular, que podemos resumir de este modo:

- v. 5: «*perdi* o mund'e *perdi-me* con Deus». La bipartición semántica ideal de este verso se ejemplifica sintácticamente a través de la conjunción *e*: en este sentido, la forma verbal *perdi* está situada en ambos casos al principio de la proposición;
- vv. 5-6: «*perdi* o mund'e *perdi-me* con Deus | e *perdi-me* con estes ollos meus». Junto con el evidente *continuum* semántico ofrecido por los dos *perdi-me* al final del v. 5 y al inicio del v. 6 —incluidos en dos coordenadas polisintéticas representadas por la omnipresente conjunción *e*—, destaca la divergencia semántica entre las dos ocurrencias del verbo *perder* al inicio de los vv. 5 y 6. Las dos referencias a la pérdida (*perdi o mundo* y *perdi-me con estes ollos meus*) tienen, como vimos, significados diferentes; a esta *aequivocatio*, sin embargo, se opone una clara equivalencia sintáctica, ya que ambas ocurrencias se encuentran al inicio de los versos (ocupando respectivamente la primera y la segunda sílaba del v. 5; la segunda y la tercera sílaba del v. 6);
- vv. 4-5: «e direi-vos quanto per vós *perdi*: | *perdi* o mund'e *perdi-me* con Deus». Al igual que el caso anterior, la secuencia representada por los dos *perdi* al final del v. 4 y al inicio del v. 5 —esta vez en dos proposiciones divididas asindéticamente— está acompañada de la oposición semántica con equivalencia sintáctica de las construcciones *cuánto per vós perdi* (v. 4) y *perdi-me con Deus* (v. 5). Esta correspondencia, aunque no resulta perfecta a nivel silábico como la de los vv. 5-6, se le acerca bastante.

Este complejo sistema estructural está acompañado de la triple *iteratio* de la *e*, situada al inicio de los vv. 4 y 6 *e*, infratexto, en el v. 5. La conjunción coordinante, al participar activamente en un esquema sintáctico

sense is: "because so great a pain as I must suffer at your hands endures". The speaker will lose the lady because the lasting rancor will oblige him to renounce her. This serves as foil for the next verse: the bitterness will last, but he will not leave her in anger», y de Marcenaro (2012: 88-90): «Nelle due strofe l'autore sa introdurre elementi strutturali capaci di conferire un effetto di coesione interna, come ad esempio le *coblas capcaudadas*, che uniscono la *repetitio* del verbo *perder* all'elegante inversione concettuale dei vv. 8-9»; así como la nota explicativa de *Littera*: «(e vós, perdendo-me) perdereis aquele que tão longamente suporta o mal».

<sup>15</sup> Cfr. también *Littera, Glossário*, s. v. *perder-se com*, con significado de 'provocar a ruptura'.

hábilmente organizado, parecería contribuir al propósito de facilitar la lectura y la interpretación del pasaje, que combina *aequivocatio* semántica con equivalencia sintáctica y viceversa.

### 3. Ambigüedad sintagmática: la construcción *meu/seu + coração*

En el *Glosario* de UC, el sustantivo *coração* tiene los significados de ‘sentimiento interior, vontade, pensamiento, amor’ (UC *Glosario*, s. v. *coração*), todos clasificables bajo una única macroacepción semántica. Siguiendo esta línea, el sinónimo *cor* se define como ‘corazón; fig. ánimo, desexo, pensamento, vontade, coraxe’ (UC *Glosario*, s. v. *cor*). En tal contexto, la ambigüedad semántica de los dos términos no resalta tanto en el uso individual de la palabra, sino en el uso de las diversas y numerosas expresiones verbales, locuciones adverbiales y construcciones fraseológicas que los trovadores forman a partir de los vocablos en cuestión (*aver no coração/en cor; passar per coração; sair do coração; teer en coração/cor; viir a coração*; etc.). En cuanto al término individual, resulta ser más claro el *Glossário* de *Littera*, que distingue tres significados:

cor → coração  
 coração → vontade  
 coração → coragem  
 (*Littera Glossário*, s. v. *cor* y *coração*)

Una subdivisión adicional de las acepciones semánticas de *cor* y *coração* es ofrecida por el *Glossario do Cancioneiro da Ajuda* de Michaëlis:

**cor** (*cor* n.): coração; vontade, desejo; *aver en – teer en*: ter vontade, tencionar.  
**coração**: coração. A meu ver aumentativo do já aumentado \***coraço**, de onde proveio *coraçudo* e por metátese das vogais *caroço*; (cfr. *descorçoado*). [...] *seer de pobre*, i. é pusilánime; *teer o – en alg.* e. i. é desejá-la.  
 (Michaëlis 1922: 22, sin referencias a los textos)

La *variatio* semántica que nos interesa aquí, sin embargo, se sitúa solo parcialmente dentro de las definiciones presentadas por los glosarios, y se refiere exclusivamente a la declinación del sustantivo *coração* (sin tener en cuenta, por tanto, el sinónimo *cor*). En este sentido, nos centraremos en las siguientes acepciones:

1. *coração* → corazón;
2. *coração* → voluntad, intención;
3. *coração* → pensamiento;
4. *coração* (en la construcción *saber eno/no + pos. + coração*) → conocimiento.

A partir de estas variantes de significado, la ambigüedad semántica ocurre a veces a través de la sintaxis y, más precisamente, a través de los sintagmas *meu coração* y *seu coração*. La presencia del pronombre resulta, pues, fundamental para que se produzca la *ambigüitat* y también parecería tener algunas implicaciones en la naturaleza organizativo-estructural del texto poético. De hecho, los dos sintagmas –siguiendo el mismo procedimiento del verbo *perder*– se encuentran en *coblas* diferentes, pero en el mismo verso de cada estrofa y en igual posición silábica.

Esta condición se presenta claramente en la cantiga de amigo *MedDB3 25.8* de Don Denis y, en particular, en la primera *cobla*:

Amiga, muit' a gram sazón  
 que se foi d' aqui con el rei  
 meu amigo; mais ja cuidei  
 mil vezes no *meu coração*  
 (*MedDB3 25.8*, vv. 1-4, con mínimos retoques editoriales, cursivas nuestras)

Y luego, en la tercera *cobla*:

Amiga, o *coração seu*  
 era de tornar ced' aqui  
 u visse os meos olhos en mi;  
 e poren mil vezes cuid' eu  
 (*MedDB3 25.8*, vv. 13-16, con mínimos retoques editoriales, cursivas nuestras)

La repetición quiástica del sintagma *coração seu* en el primer verso de la tercera estrofa, junto con *meu coração* en el cuarto verso de la primera estrofa, resulta estratégica a nivel tanto semántico como sintáctico. La polisemia del sustantivo, en este contexto, ya había sido señalada por Fassanelli, la cual –destacando la *aequivocatio*– observó, en cuanto a la construcción *o coração seu*, que «il sostantivo assume qui il frequente valore di ‘intenzione, volontà’» (2021: 388)<sup>16</sup>, a diferencia de la primera ocurrencia, donde *coração* debe ser entendido con su *sensus litteralis*: ‘corazón’ (como lo indica la expresión verbal en la que está incluido: *cuidar*

<sup>16</sup> Ofrecen la misma lectura también *Littera*, que reconoce el significado de *coração* como ‘vontade’, y UC (571, *Notas*, 15): «Deste xeito, o sentido dos versos é o seguinte: ‘Amiga, a súa vontade era tornar cedo a aqui, onde vise (directamente) os meus ollos’».

*no* + (pos.) + *coraçon* → *cuidei no meu coraçon*, vv. 3-4). Por tanto, las dos *coblas* deberían ser traducidas del siguiente modo:

I. Amiga, hace mucho tiempo que mi amigo se fue de aquí con el rey; pero yo ya pensé mil veces en mi corazón [acepción nº 1: corazón] *que murió de dolor en algún lugar, ya que no volvió para hablarme.*

[...]

III. Amiga, su intención [acepción nº 2: voluntad] era volver pronto aquí donde pudiera ver mis ojos; y por eso mil veces pienso *que murió de dolor en algún lugar, ya que no volvió para hablarme.*  
(Fassanelli 2021: 386, traducción al castellano y subrayados nuestros)

¿Cómo se realiza la ambigüedad semántica a nivel sintáctico? Si consideramos exclusivamente la construcción ‘pronombre + *coraçon*’, el primer efecto en la estructura discursiva textual es el quiasmo de los dos elementos (que adelantamos anteriormente): de hecho, observamos que la segunda ocurrencia ve la inversión del sustantivo y del pronombre. Otra consideración significativa se refiere a la posición silábica en la que aparecen los sintagmas: aunque no se encuentran en el mismo verso, en el esquema de la estrofa (en el primer caso, v. 4; en el segundo caso, v. 1), las posiciones ocupadas coinciden, y van desde la quinta hasta la octava posición silábica, apareciendo así al final del verso y en rima. Esta última reflexión resulta sintomática del funcionamiento de la ambigüedad semántica jugada sobre la palabra polisémica *coraçon*: para conseguir que la *ambigüitat* se realice correctamente, es necesario incluir en la *aequivocatio* también el pronombre, además del sustantivo. De este modo, junto con el binomio semántico ya explicado, se produce una oposición icástica –y funcional a nivel tanto de significado como de sintaxis– entre el *coraçon* del trovador y el *coraçon* de la *senhor*. Este aspecto demuestra, una vez más, cómo en la lírica amorosa gallego-portuguesa la ambigüedad semántica sirve a los *trobadores* también –y sobre todo– para crear una oposición entre el ‘yo’ poético y el mundo externo, o entre el poeta y la dama (cfr. párrafo anterior).

Una situación similar ocurre en *Tod’ome que Deus faz morar* de Fernan Garcia Esgaravunha, cantiga hábilmente organizada sobre la contraposición semántica y sintáctica *meu coraçon/seu coraçon*:

Tod’ ome que Deus faz morar  
hu est a molher que gran ben  
quer, ben sey eu ca nunca ten  
gran coyta no *seu coraçon*,  
pero se a pode veer;  
mays quen end’ á lonj’ a viver  
aquesta coyta non á par!

Ca, pois hu ela é, estar  
pode, non sabe nulha ren  
de gran coyta ca, de pran, ten  
assi eno *seu coraçon*  
qual ben lhi quer de lh’ o dizer  
e non pode gran coita aver  
enquant’ en aquesto cuydar’.

E quen ben quiser’ preguntar  
por gran coita, mjn pregunt’ én,  
ca eu a sey, vedes per quen:  
per mjn e per *meu coraçon*.  
E mha senhor mh’ a faz saber  
e o seu muj bon parecer  
e Deus, que m’ en faz alongar

por viver sempr’ en gran pesar  
de mjn, e por perder o sen  
com aver a viver sen quen  
sei eu ben no *meu coraçon*.  
Ca nunca ja posso prazer  
hu a non vir’, de ren prender.  
Vedes que coyta d’ endurar!  
(*MedDB3* 43.20, vv. 1-28, con mínimos retoques editoriales, cursivas nuestras)

En el escenario de una evidente división estructural del texto en dos partes (la primera constituida por las *coblas* I y II; la segunda constituida por las *coblas* III y IV; excluyendo la *fiinda*, que no lleva referencias al *coraçon*), el *trobador* contrapone el *coraçon* del hombre-amante al propio. Esta división es subrayada, indudablemente, por el «carácter de cantiga próxima ás cantigas *ateúdas* [que define este texto y que es ejemplificado por la ausencia de interrupciones entre los vv. 21-22, *N.d.A.*], cunha leve ruptura simétrica coa copulativa e» (*UC* 213, *Notas*, nota introductoria)<sup>17</sup>. El esquema sintáctico respeta *in toto* esta icástica oposición semántica –y, en

<sup>17</sup> A propósito de *cantigas atehudas* y *atehudas ata a fiinda*, consúltese Gonçalves (1993).

consecuencia, la bipartición textual—, conservando una perfecta simetría tanto en la organización de cada estrofa como en la segmentación silábica del verso. En este sentido, la palabra objeto de *aequivocatio* aparece en el centro de cada *cobla*, en el cuarto verso, en posición de rima y según la misma construcción sintagmática, es decir pronombre + sustantivo. La estructura en cuestión asegura, a nivel rítmico, la conservación de la rima en *-on* (rima c), que es la única rima diferente en el esquema métrico (igual en todas las estrofas) *abcbdda* (*MedDB3* 204:3). El análisis de las modalidades de construcción métrico-sintáctica destaca el procedimiento de *aequivocatio* semántica realizado por el trovador, que podemos resumir brevemente del siguiente modo.

- *Cobla I: seu coração* → expresión verbal *teer no* + (pos.) + *coração*, con el significado de ‘sentir [en el corazón], ter presente’ (*UC Glosario, s. v. coração, Expr. verbais*). En la cantiga que analizamos, el poeta se refiere a la *coita* que generalmente el amante sufre (o ‘lleva consigo’) en su corazón<sup>18</sup>. Por tanto, el *coração* debe ser entendido con su significado tradicional y literal, es decir ‘corazón’.
- *Cobla II: seu coração* → expresión verbal *teer eno* + (pos.) + *coração*, con el significado de ‘sentir [en el corazón], ter presente’ (*UC Glosario, s. v. coração, Expr. verbais*). Aunque la construcción es la misma que en el caso anterior, aquí se produce un primer caso de *aequivocatio*, ya que el *coração* debe entenderse en sentido figurado, como ‘pensamiento’: «porque sen dúvida *ten no seu pensamento dicirille o moito que a ama*» (*UC 213, Paráfrase, II, cursivas nuestras*).
- *Cobla III: meu coração* → construcción sintagmática pronombre + sustantivo. Se trata de la única ocurrencia en la que el sintagma en cuestión no forma parte de una expresión verbal o, en general, de una estructura frasal más amplia. También en este caso, al igual que en la primera estrofa, la acepción se puede leer con sentido literal: la palabra adquiere el significado de ‘corazón’, ya que el *trovador* afirma conocer bien la *coita* que está sufriendo, «por min mesmo e polo meu coração» (*UC 213, Paráfrase, III*).
- *Cobla IV: meu coração* → expresión verbal *saber no* + pos. + *coração*, con el significado de ‘saber ou intuír no corazón’ (*UC Glosario, s. v. coração, Expr. verbais*). El término *coração* actúa aquí como puro recurso retórico, funcional para reforzar el concepto de conocimiento de la *senhor*. El contexto discursivo presenta, de hecho, una aparente interrogación retórica indirecta, a través de la cual el poeta se pregunta cómo podrá vivir sin aquella a quien conoce bien, porque la lleva siempre consigo, en su corazón.

Estas consideraciones de carácter semántico aclaran también el desarrollo sintáctico mencionado anteriormente: la *aequivocatio* semántica de las cuatro ocurrencias de la palabra sigue la bipartición estructural de la cantiga, ya marcada por la modificación del pronombre. Las dos acepciones —literal (‘corazón’) y figurada (‘pensamiento’ y ‘conocimiento’)— se alternan en el texto, presentando en cada sección un significado literal y otro figurado, y diferenciando también la construcción del sintagma.

#### 4. El binomio *veer-viir*: ¿un falso equívoco?

Generalmente, hablamos de ambigüedad semántica cuando encontramos dos o más ocurrencias de una misma palabra con valor polisémico, es decir, con significados diferentes. Tal categoría puede incluir los ejemplos examinados hasta este punto, los cuales han demostrado cómo un sustantivo o un verbo —ya aparezca individualmente o en una construcción sintagmática— puede adoptar acepciones distintas dependientemente del contexto de uso. En los textos que acogen casos de polisemia, la resolución de la ambigüedad no siempre es tan inmediata: en este sentido, un análisis de la estructura sintáctica puede ofrecer elementos adicionales útiles para interpretar los varios significados. Esta tipología de *aequivocatio*, en tal ámbito, no es por tanto un mero recurso retórico, sino que también encuentra una correspondencia a nivel estilístico, demostrando la capacidad compositiva del trovador.

A partir del análisis expuesto en los párrafos anteriores, aquí propondremos algunas reflexiones sobre un caso de dudosa *ambigüedad*: se trata, en detalle, de dos formas verbales que pueden constituir una posible (pero anómala) ambigüedad semántica —realizada de manera diferente de lo que afirman los tratados de poética y de las ocurrencias que presentamos hasta este momento—, o por el contrario un aparente, pero falso, equívoco semántico que puede inducirnos a error. Los dos verbos en cuestión son *veer* y *viir*, que en la P3 plural del presente de indicativo equivalen a las formas *veen* (*veer* < *vĪDENT*) y *veen* (*viir* < *\*vĪNENT*): las dos palabras homógrafas podrían haber sido también homófonas (o casi homófonas). La cuestión relativa a la probable homofonía de estas dos formas no es de fácil resolución: de hecho, si la grafía es un aspecto que vemos retrospectivamente (pero que probablemente no desempeñaba ningún papel en las intenciones originales de los autores, ya que se trataba de textos que deberían ser cantados), por el contrario el aspecto del sonido representaba un elemento fundamental ya en la época de los trovadores. En este ámbito, la forma que genera incertezas es *veen* < *viir*<sup>19</sup>: este verbo en la P3 plural de presente de indicativo tiene vocal tónica abierta, frente a la vocal cerrada de la forma *veen* < *veer*; sin embargo, existen también transcripciones de *veen* < *viir* con vocal

<sup>18</sup> Este pasaje no es de fácil interpretación: *cfr.* las reflexiones de *Littera*: «O trovador considera que aquele que pode viver perto da sua senhora, e com a possibilidade de a ver, tem o seu sofrimento mitigado, pois distrai-se continuamente a pensar no modo de lhe confessar o seu amor», y de *UC* (213, *Notas*, 5): «A interpretación acaída deste verso provén da consideración de se como un dativo ético ou de interese, de modo que o verso signifique ‘aínda que a pode ver’. Deste xeito, matízase a afirmación inicial do trovador: ‘O home que pode morar a carón da dona amada nunca terá unha coita inmensa, mais sempre sufrirá pola *senhor* a pesar de a poder ver’».

<sup>19</sup> Sobre la evolución de esta forma, véanse las consideraciones de Mariño Paz (2002: 84-85), el cual afirma que, en posición pre-tónica, «consagrouse a desnasalización completa e xeneralizada das vocais iniciais dos seguintes hiatos: [...] /ē'i/ (VENIRE > *vēir* > *veir*), con paso a /i'i/ (*viir* > *viir*)».

cerrada<sup>20</sup>. Pues, ¿existe ambigüedad entre los dos *veen*? Para ofrecer una respuesta definitiva a esta pregunta, primero se debería resolver la cuestión de la homofonía. Aquí creemos que, aunque con toda probabilidad no podemos aludir a una homofonía completa, es igualmente posible suponer una homofonía parcial, teniendo en cuenta que los textos en cuestión eran cantados. En este sentido, probablemente no es casual encontrar, en algunas cantigas, las dos formas verbales en las mismas posiciones silábicas en *coblas* o en versos consecutivos, dando así lugar a una eficaz simetría sintáctica, que analizaremos a continuación.

En la producción lírica amorosa gallego-portuguesa, son pocas las cantigas que presentan más de una vez la forma *veen*, con referencia a los dos verbos *veer* y *viir* (y, por tanto, con dos significados diferentes). Un primer ejemplo se encuentra en *Por non saberen qual ben desegei* de Fernan Gonçalvez de Seabra:

Por nunca ja ren saberen per mi  
os que *me veen* por én preguntar  
de que *me veen* en gran coit' andar,  
(*MedDB3* 44.8bis, vv. 7-9, con mínimos retoques editoriales, cursivas nuestras)

Aquí, la estructura sintáctica contribuye a crear un hábil juego retórico orquestado en el contexto de una probable ambigüedad semántica. Sobre esta organización estructural, podemos adelantar algunas consideraciones.

1. Las dos formas homógrafas se refieren a las expresiones verbales: *viir* + infinitivo (*UC Glosario*, s. v. *viir* ~ *vīir*, *Compl. verbais*), con el significado de 'estar a punto de hacer algo', en el v. 8; *veer(-se)* + infinitivo, con el significado de 'ver, contemplar, observar' (*UC Glosario*, s. v. *veer*, *Acepción* n° 1), en el v. 9.
2. La forma verbal *veen* está incluida, en ambos casos, en la precisa estructura frasal formada por: *que* (conjunción relativa) + pronombre *me* + *veen* + infinitivo. Las dos palabras (equivalentes en homografía solo en la P3 plural del presente de indicativo) no siempre se distinguen gráficamente a través del *til de nasalidade*, ya que el uso de la tilde no es coherente y homogéneo en los manuscritos<sup>21</sup>.
3. En cuanto a la organización versal, las dos construcciones ocupan las mismas posiciones —aunque en versos consecutivos—, es decir tercera, cuarta y quinta posición silábica. Gracias a su equivalencia en posición infratextual, las dos palabras dan lugar a una estructura simétrica equilibrada que aísla los versos 8 y 9 del resto de la *cobla*.

Esta rigurosa disposición de los elementos frasales en los dos versos pone en el centro del texto las construcciones *me veen/me veen*, que podrían crear ambigüedad semántica<sup>22</sup>.

Un segundo caso ocurre en *MedDB3* 121.13 de Pero d'Armea, cantiga de amor en la que la forma *veen* aparece dos veces, primero en el v. 1 como *viir*:

Muitos *me veen* preguntar,  
senhor, que lhis diga eu quen  
est' a dona que quero ben;  
e, con pavor de vos pesar,  
(*MedDB3* 121.13, vv. 1-4, con mínimos retoques editoriales, cursivas nuestras)

Y luego, en la tercera *cobla*, como *veer*:

E, por que *me veen* chorar  
d' amor, queren saber de min  
por qual dona moir' eu assi;  
e eu, senhor, por vos negar,  
(*MedDB3* 121.13, vv. 13-16, con mínimos retoques editoriales, cursivas nuestras)

A nivel semántico, mantienen su validez algunas de las reflexiones anteriores: al igual que en Seabra, también aquí observamos que las expresiones verbales en las que están incluidos los dos verbos son, respectivamente, *viir* + infinitivo (*UC Glosario*, s. v. *viir* ~ *vīir*, *Compl. verbais*), con el significado de 'estar a punto de hacer algo', en el v. 1; *veer(-se)* + infinitivo, con el significado de 'ver, contemplar, observar' (*UC Glosario*, s. v. *veer*, *Acepción* n° 1), en el v. 13. Además, también en Pero d'Armea, las dos formas verbales se acompañan del pronombre *me*, pero, a diferencia de Fernan Gonçalvez de Seabra, aquí no encontramos elementos intermedios entre *viir/veer* y el infinitivo: la estructura sintáctica es lineal. En este contexto, la sintaxis parecería ayudar al *trobador* a transmitir el *topos* de la cantiga, es decir, el *segredo de amor*, ejemplificado por la dinámica de la pregunta. La repetición de la estructura perifrástica relativa a la expresión verbal en cuestión, en el primer verso de la tercera *cobla*, resulta funcional para reafirmar el deseo de conocimiento por parte de los *muitos*. Este concepto se entiende claramente en la traducción del pasaje:

*MedDB3* 121.13, l. Moitos *me veñen* preguntar [*viir*], señora, (para) que lles diga quen é a dona que amo; e con pavor de vos causar pesar non me atrevo de forma ningunha, señora, a dicirlles que eu vos amo. [...]

<sup>20</sup> Cfr. las *Cantigas de Santa María* en la base de datos CSMS.

<sup>21</sup> A este propósito, véase Larson (2018: 39-40).

<sup>22</sup> Un análisis más amplio de este texto en Staffieri (2024: 160-164).

*MedDB3* 121.13, III. E porque *me ven chorar de amor* [veer], queren saber de min por cal muller eu morro así; e eu, señora, por non vos descubrir, non lles ouso dicir por min mesmo, de forma ningunha, que por vós morro así.

(UC 1088, *Paráfrase*, I-III, cursivas nuestras)

Basándonos en las dos cantigas de amor que acabamos de analizar, podemos afirmar que, si admitimos la posibilidad, para las P3 plurales del presente de indicativo de los verbos *veer* y *viir*, de dar lugar a ambigüedad semántica, el *modus operandi* a nivel sintáctico-estructural para realizarla seguiría una estrategia y un esquema estilísticos precisos y puntuales.

## 5. Conclusiones

Finalmente, es necesario subrayar una vez más la fundamental diferenciación entre la *ambiguitat* que podemos encontrar en el género amoroso y la *hequivocatio* exclusiva del género satírico. Se trata de una distinción a la que nos referimos ya en el párrafo introductorio, pero que conviene repetir y profundizar.

Las cantigas que examinamos en este trabajo desarrollan el concepto de ambigüedad semántica principalmente en torno a la polisemia: ese aspecto resulta claro en el §2, con referencia al verbo *perder*, que tiene gran variedad de significados, todos ellos semánticamente afines y, a través de una lectura puntual y cuidada, identificables en el general contexto textual. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede en las cantigas de *escarnho*, ninguno de estos significados altera radicalmente el sentido general de la cantiga, ni permite detectar, en la interpretación global del texto, los *dous entendimentos* que el *Arte de trovar* reconoce como elemento imprescindible de la *hequivocatio*. Por tanto, la diferencia —y no es una diferencia de poco valor— es que, por un lado (cantiga de *escarnho*), una palabra tiene *dous entendimentos*, uno de los cuales es ajeno a la dimensión semántica básica de la propia palabra, siendo el resultado de un procedimiento metafórico (véanse, por ejemplo, las cantigas del ‘ciclo de la madeira’, donde el segundo significado, obsceno, de sexo masculino o femenino, que se debe aplicar al término *madeira* para entender los textos, no pertenece al espectro semántico básico de la palabra y procede de una superposición metafórica<sup>23</sup>), y la segunda acepción cambia radicalmente el significado de la cantiga al revelar su tema obsceno. Por otro lado (cantiga de amor), en cambio, el trovador construye hábilmente el texto sobre la polisemia de una palabra y subraya esta polisemia a través de estrategias estilísticas diferentes, pero los diversos significados implicados solo profundizan, sin alterar radicalmente, el sentido global del texto, que el público es capaz de comprender (en líneas generales) incluso si, en una primera lectura, se ciñe al significado básico de la palabra.

A partir de esta imprescindible demarcación, podemos ahora focalizar nuestra atención sobre el papel de la sintaxis en la construcción de la ambigüedad semántica. El análisis sobre algunas cantigas de amor y de amigo que presentan casos de *aequivocatio* (realizada de modos diferentes) demostró las implicaciones no solamente del esquema métrico, sino también de la articulación sintáctico-estructural del texto, que puede ayudar a comprender y a resolver la *ambiguitat* o, por el contrario, a complicar aún más su interpretación. Se trata de un aspecto para tener en cuenta en la evaluación y en el estudio de la ambigüedad semántica, ya que es sintomático de la capacidad compositiva del trovador. Basándonos en las cantigas analizadas en este trabajo, podemos extraer algunas conclusiones sobre la organización sintáctica del texto:

1. Dos ocurrencias de una misma palabra con valor polisémico se sitúan en el texto según tres esquemas estructurales principales: a) en paralelo, al inicio y al final del verso; b) en la misma posición silábica (que a veces coincide con la rítmica), en versos consecutivos; c) en la misma posición silábica (que a veces coincide con la rítmica), en *coblas* distintas.
2. La ambigüedad semántica a menudo se contrapone con una clara equivalencia sintáctica. Esta equivalencia es evidente no solo en el respeto de la misma posición silábica, sino también en la inserción de términos polisémicos en el mismo sintagma o en la misma construcción frasal (a veces particularmente elaborada, ya que incluye conjunciones, pronombres y otras categorías morfológicas), donde los elementos implicados se colocan siguiendo un orden sintáctico igual.
3. A veces, en la construcción de la *ambiguitat* intervienen elementos secundarios, que contribuyen a su elaboración: por tanto, es necesario que estos elementos sean incluidos en la evaluación y en el estudio del procedimiento de la ambigüedad. En este sentido, la categoría que se presta más fácilmente al juego retórico-estilístico de la *aequivocatio* está constituida por los pronombres, que tienen una función fundamental, especialmente en la correcta interpretación de las formas verbales. Es necesario distinguir este punto del anterior, ya que aquí se hace referencia a elementos que se incluyen a todos los efectos en la comprensión de la palabra ambigua, mientras que el punto 2) se refiere a la estructura efectiva de la proposición (o de una parte de ella), que solo puede ayudar a resolver la ambigüedad.

En conclusión, podemos afirmar que, aunque estas consideraciones no deben entenderse como universales, ni aplicables a todos los casos de *aequivocatio*, este primer acercamiento puede representar una inicial e interesante hipótesis de trabajo en la perspectiva de un análisis de la poesía trovadoresca centrado en la compleja relación entre léxico, procedimientos retóricos y usos de la sintaxis; elemento, este último, que aparece a menudo descuidado en los estudios sobre la lírica medieval.

<sup>23</sup> El mismo lexema *madeira* pertenece a la serie de términos que evocan los órganos sexuales: cfr. Osório (1986: 181-183), Bertolucci (1988: 14), Lanciani / Tavani (1995: 99 y 102-103), Paredes (2021: 16-17).

## Bibliografía

### a) Diccionarios, glosarios y bases de datos

- CSMS = Casson, Andrew (dir.): *Cantigas de Santa Maria for Singers* (2011-) <<http://www.cantigasdesantamaria.com>> [Consulta: 14/06/2024].
- Littera = Lopes, Graça Videira / Ferreira, Manuel Pedro et al. (dir.): *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* (2011-). Lisboa: Instituto de Estudos Medievais <<http://cantigas.fcs.unl.pt>> [Consulta: 14/06/2024].
- Littera Glossário = Lopes, Graça Videira / Ferreira, Manuel Pedro et al. (dir.): *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* (2011-). Lisboa: Instituto de Estudos Medievais <<http://cantigas.fcs.unl.pt>> [Consulta: 14/06/2024].
- MedDB3 = Brea, Mercedes / Lorenzo Gradín, Pilar (dir.): *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*, versión 3.11 (2021-). Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades <<http://www.cirp.gal/meddb>> [Consulta: 14/06/2024].
- UC = Ferreiro, Manuel et al. (ed.): *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa* (2018-). A Coruña: Universidade da Coruña <<http://universocantigas.gal>> [Consulta: 14/06/2024].
- UC Glosario = Ferreiro, Manuel (dir.): *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa* (2014-). A Coruña: Universidade da Coruña <<http://universocantigas.gal>> [Consulta: 14/06/2024].
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de (1922): *Glossario do Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.

### b) Ediciones de textos y antologías

- Cohen, Rip (2003): *500 cantigas de amigo*. Porto: Campo das Letras.
- Cura Curà, Giulio (2005): «Il *Doctrinal de trobar* de Raimon de Cornet e il *Glosari* di Johan de Castellnou». *La parola del testo* 9, pp. 125-191.
- Fassanelli, Rachele (ed.) (2021): Don Denis, *Cantigas*. Roma: Carocci.
- Fedi, Beatrice (ed.) (2019): *Las Leys d'Amors. Redazione lunga in prosa*. Firenze: Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini.
- Maninchedda, Paolo (ed.) (2002): J. de Castellnou, *Compendi de la conoexença del vicis que s poda esdevenir en los dictats del Gay Saber*. Cagliari: Circolo Unico Europa Culturale (CUEC).
- Marcenaro, Simone (ed.) (2012): Osoiro Anes, *Cantigas. Edizione critica, traduzione, note e glossario*. Roma: Carocci.
- Marshall, John H. (ed.) (1972): *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*. London / New York / Toronto: Oxford University Press.
- Staffieri, Mariagrazia (ed.) (2024): Fernan Gonçalvez de Seabra, *Cantigas. Edizione critica*. Milano: Ledizioni.
- Tavani, Giuseppe (1999): *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, edição crítica e fac-símile*. Lisboa: Colibri.

### c) Literatura secundaria

- Antonelli, Roberto (1977): «Rima equivoca e tradizione rimica nella poesia di Giacomo da Lentini. 1. Le canzoni». *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani* 13, pp. 20-108.
- Antonelli, Roberto (1979): «*Equivocatio* e *repetitio* nella lirica trobadorica», in *Seminario Romano*. Roma: Bulzoni, pp. 113-155.
- Arias Freixedo, Xosé Bieito (2004): «Ambigüidade e equívoco nas cantigas d'amor», in *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois, Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 373-401.
- Bertini, Ferruccio (2006): «Equivoci e doppi sensi nel *De Amore* di Andrea Cappellano». *L'Immagine Riflessa* n.s. 15, pp. 37-56.
- Bertolucci, Valeria (1988): «Retorica della poesia alfonsina: le figure dell'analogia», in Vicente Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985*. Barcelona: PPU, pp. 11-30.
- Bianchini, Simonetta (2000): «Un caso di *aequivocatio* in Guglielmo IX d'Aquitania: *sofrir lo fais* (BdT 183, 10, v. 31)», in *Sconvenienti convenienze. Sondaggi guglielmini*. Roma: Bagatto, pp. 49-63.
- Cerquiglini-Toulet, Jaqueline (1988): «Polysémie, ambiguïté et équivoque dans la théorie et la pratique poétiques du Moyen Age français», in Irène Rosier (ed.), *L'ambiguïté. Cinq études historiques*. Lille: Presses Universitaires, pp. 167-180.
- D'Heur, Jean-Marie (1975): «Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais». *Arquivos do Centro Cultural Português* 9, pp. 321-387.
- De Winter-Hosman, Mieke (1994): «Les mots et les choses: ambiguïté dans le vocabulaire des premiers troubadours», in Danielle Buschinger y Wolfgang Spiewok (eds.), *La «fin'amor» dans la culture féodale. Actes du colloque du Centre d'Etudes Médiévales de l'Université de Picardie Jules Verne, Amiens, mars 1991*. Greifswald: Reineke-Verlag, pp. 195-206.
- Empson, William (1965): *Sette tipi di ambiguità. Indagine sulla funzione dell'ambiguità nel linguaggio poetico*. Torino: Einaudi.
- Fedi, Beatrice (1999): «Per un'edizione critica della prima redazione delle *Leys d'Amors*». *Studi Medievali* 40, tercera serie, pp. 64-118.

- Fidalgo, Elvira (1997): «En torno al *mot-equivoc* en la cantiga de amor gallego-portuguesa», in José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp. 611-616.
- Gonçalves, Elsa (1993): «Atehudas ata a fiinda», in Mercedes Brea (ed.), *O Cantar dos Trobadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 167-186 [ahora en Gonçalves, Elsa (2016): *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*, ed. por João Dionisio, Henrique Monteagudo e Maria Ana Ramos. A Coruña: Real Academia Galega, pp. 253-271].
- Lanciani, Giulia (1995): «Per una tipologia della tenzone galego-portoghese», in Juan Paredes Núñez (ed.), *Medievo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993)*. Granada: Universidad de Granada, vol. I, pp. 117-130.
- Lanciani, Giulia / Tavani, Giuseppe (1995): *As cantigas d'escarnho e maldizer*. Lisboa: Colibri.
- Larson, Pär (2018): *La lingua delle cantigas. Grammatica del galego-portoghese*. Roma: Carocci.
- Lorenzo Gradín, Pilar / Marcenaro, Simone (2009): «*Equivocatio in rimis*: le cantigas de escarnio e maldizer galego-portoghese», in Mercedes Brea (ed.), *Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 327-348.
- Marcenaro, Simone (2008): «Le rime equivoche nella lirica profana galego-portoghese». *La Parola del Testo* 12/2, pp. 245-266.
- Marcenaro, Simone (2009): «Tipologías de la *equivocatio* en la lírica gallego-portuguesa: *equivocatio in verbis singulis*». *La Corónica* 38/1, pp. 163-189.
- Marcenaro, Simone (2010a): *L'equivocatio nella lirica galego-portoghese medievale*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Marcenaro, Simone (2010b): «Tradurre l'*equivocatio*», in Mariña Arbor Aldea y Antonio Fernández Guiadanes (eds.), *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela (Verba, Anexo 67), pp. 271-286.
- Marcenaro, Simone (2013): «Per uno studio della polisemia nei trovatori occitani. Questioni preliminari», in Emili Casanova Herrero y Cesareo Calvo Rigual (eds.), *Actas del XXVI Congreso Internacional de Lingüística y de Filología Románicas, 6-11 septiembre 2010, Valencia*. Berlin: De Gruyter, vol. VII, pp. 311-322.
- Mariño Paz, Ramón (2002): «A desnasalización vocálica no galego medieval». *Verba* 29, pp. 71-118.
- Osório, Jorge A. (1986): «Cantiga de escarnho galego-portuguesa: sociología ou poética?». *Revista de Faculdade de Letras-Linguas e Literaturas* 3, pp. 153-197.
- Paredes, Juan (2021): «“Por palabras cubertas”. El juego de la *aequivocatio* en las cantigas de escarnio y maldizer de Alfonso X». *Revista de Filología Románica* 38, pp. 13-19.
- Pellitero, Ana María Álvarez (1988): «La configuración del doble sentido en la lírica tradicional», in Vicente Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985*. Barcelona: PPU, pp. 145-151.
- Rodríguez, José Luis (1976): «La cantiga de escarnio y su estructura histórico-literaria. El equívoco como recurso estilístico nuclear en la cantiga d'escarnho de los Cancioneros». *Liceo Franciscano* 29, pp. 33-46.
- Rosier, Irène (1988): «Évolution des notions d'*equivocatio* et *univocatio* au XII<sup>e</sup> siècle», in Irène Rosier (ed.), *L'ambigüité. Cinq études historiques*. Lille: Presses Universitaires, pp. 103-166.
- Roy, Bruno (1992): *Une culture de l'équivoque*. Montreal / Paris: Les presses de l'Université de Montreal-Champion.
- Tavani, Giuseppe (1980): «La poesia lirica galego-portoghese», in AA. VV., *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*. Heidelberg: Winter, vol. II/1, fasc. 6, pp. 1-165.
- Tavani, Giuseppe (1995): «Dalle *Razos* di Raimon Vidal alle *Regles* di Jaufré de Foixà: a proposito delle grammatiche provenzali del Duecento», in Juan Paredes Núñez (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993)*. Granada: Universidad de Granada, vol. IV, pp. 363-371.