

MEDIEVALIA HISPANICA

LETICIA EIRÍN (ED.)

EN ESTE SON
UN CANTAR
FAREI

ESTUDOS SOBRE O
UNIVERSO DAS CANTIGAS

IBEROAMERICANA — VERVUERT

En este son un cantar farei
Estudos sobre o universo das cantigas

Leticia Eirín (ed.)



MEDIEVALIA HISPANICA

Fundador y director Maxim Kerkhof

Vol. 44

CONSEJO EDITORIAL

Vicenç Beltran

«La Sapienza» Università di Roma

Hugo Bizzarri

Université de Fribourg

Elisa Borsari

Universidad de Córdoba

Patrizia Botta

«La Sapienza» Università di Roma

Antonio Cortijo Ocaña

University of California, Santa Barbara

María Teresa Echenique Elizondo

Universidad de Valencia

Michael Gerli

University of Virginia

Ángel Gómez Moreno

Universidad Complutense, Madrid

Georges Martin

Université Paris-Sorbonne

Regula Rohland de Langbehn

Universidad de Buenos Aires

Julian Weiss

King's College, London

En este son un cantar farei
Estudos sobre o universo
das cantigas

Leticia Eirín (ed.)

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional. Para más información consulte: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



Este volume contou cunha axuda de Consolidación e Estruturación de Unidades de Investigación Competitivas no Sistema Universitario Galego (ED431B 2020/49) da Xunta de Galicia, así como tamén da Vicerreitoría de Política Científica, Investigación e Transferencia da Universidade da Coruña.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

© Iberoamericana, 2025
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22

© Vervuert, 2025
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17

info@iberoamericanalibros.com
www.iberoamericana-vervuert.es

978-84-9192-524-8 (Iberoamericana)
978-3-96869-692-8 (Vervuert)
978-3-96869-760-4 (PDF)
978-3-96869-844-1 (EPUB)

DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968697604>

Depósito Legal: M-17602-2025

Diseño de cubierta: Rubén Salgueiros

Impreso en España
The paper on which this book is printed meets the requirements of ISO 9706

ÍNDICE

PREÁMBULO A ONCE ESTUDOS SOBRE O UNIVERSO DAS CANTIGAS	9
Leticia Eirín	
A INTEGRACIÓN DO «CANCIONEIRO DOS XOGRARES GALEGOS» NA <i>COMPILACIÓN XERAL</i> DA LÍRICA TROBADORESCA. SCRIPTOLINGÜÍSTICA, CODICOLOXÍA E TRADICIÓN MANUSCRITA...	15
Henrique Monteagudo	
NOTAS SOBRE O ANTECEDENTE (ÚNICO?) DE <i>BV</i> . PRIMEIRA CALA.....	35
Mariña Arbor Aldea	
A EMENDA DE CANTIGAS DE AMIGO E O MODELO DE EDIÇÃO CRÍTICA.....	71
Ângela Correia	
LINGUA E VARIACIÓN(S) NO REFRÁN DAS CANTIGAS PROFANAS GALEGO-PORTUGUESAS ...	89
Manuel Ferreiro	
DOS MANUSCRITOS Á EDICIÓN: DIFICULTADES INTERPRETATIVAS EN AUSENCIA DE ERROS E VARIANTES	115
Xosé Bieito Arias Freixedo	
AS CANTIGAS DE ESTEVAN TRAVANCA.....	133
Leticia Eirín	
A <i>CAMISA</i> NA CANTIGA DE AMIGO: A PROPÓSITO DAS ORIXES DO XÉNERO.....	155
Gema Vallín	
GENEALOGIA DAS «CANTIGAS DE AMIGO»	163
José Carlos Ribeiro Miranda	
«QUANDO CON PRAZER, QUANDO CON PESAR.»: APPUNTI E PENSIERI DI UN FILOLOGO CONNIVENTE.....	189
Pär Larson	
A PEGADA DOCUMENTAL DA BALTEIRA HISTÓRICA: UNHA REVISIÓN CRÍTICA	195
Miguel García-Fernández e Ricardo Pichel	
«UN CANTAR NOVO D'AMIGO»: A CANTIGA DE AMIGO NA POESÍA CONTEMPORÁNEA.....	215
Teresa López	
SOBRE OS AUTORES E AS AUTORAS	233

PREÁMBULO A ONCE ESTUDOS SOBRE O UNIVERSO DAS CANTIGAS

Leticia EIRÍN (ed.)
Universidade da Coruña

Este volume insírese nunha tradición xa secular que se inaugura no último cuartel do século XIX, momento en que comezaron a aparecer os primeiros estudos sobre a poesía medieval galego-portuguesa, consecuencia da (re)descuberta e posterior edición dos cancioneiros que nos transmitiron as cantigas profanas. Aqueles iniciais e valiosos achegamentos sentaron as bases do que viría a ser, do que é nos nosos días, un amplo e prolífico ámbito de investigación centrado no común patrimonio literario galego-portugués, mais cuxos límites espaciais ou xeográficos —no que di respecto á procedencia ou filiación institucional das persoas investigadoras— transcende as fronteiras dese occidente peninsular en que se compuxeron as cantigas. Pensamos sobre todo en Italia, país que xa desde vello se constituíu en berce de importantes estudos que destinaron os seus traballos á poesía medieval galego-portuguesa, e aos que, en boa medida, debemos a pervivencia da nosa lírica; estamos a aludir ao humanista Angelo Colocci, quen no século XVI encargou dúas copias das cantigas, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e o *Cancioneiro da Vaticana*, testemuños responsábeis da transmisión dunha ampla parte dos textos que chegaron até nós.

En este son un cantar farei. Estudos sobre o universo das cantigas reflicte en boa medida, aínda que xa en pleno século XXI, estas mesmas dinámicas, ao reunir once contributos debidos a doce especialistas procedentes de Galiza (pertencentes á Universidade da Coruña, Universidade de Santiago de Compostela, Universidade de Vigo, Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento

e Instituto da Lingua Galega), e tamén de Portugal (Universidade do Porto e Universidade de Lisboa) e de Italia (Istituto Opera del Vocabolario Italiano). O título pretende aludir, en primeira instancia, á unión indivisíbel entre texto poético e texto musical que caracteriza o fenómeno trobadoresco, en canto o subtítulo apunta á amplitude e grandeza das cantigas galego-portuguesas como produto literario; por outra banda, alude tamén á magnitude dos estudos sobre a poesía medieval galego-portuguesa polos aspectos xa referidos, así como pola multiplicidade de disciplinas e temáticas que atinxe e das que precisa para a correcta análise e interpretación dunha escola poética que se desenvolveu aproximadamente entre inicios do século XIII e mediados do XIV, e que van da edición crítica aos estudos codicolóxicos, pasando polos estudos lingüísticos e literarios, a retórica, a historia, a paleografía etc.

Neste sentido, os traballos que recolle este volume presentan aproximacións recentes ao estudo das cantigas medievais galego-portuguesas, e nomeadamente das pertencentes ao xénero de amigo. Focan aspectos tan fundamentais como as peculiaridades da transmisión manuscrita e codicolóxica das cantigas, a xenealoxía dos trobadores, a edición crítica dos textos, ademais da revisión crítica de proxectos en curso como *Universo Cantigas* ou, entre outros, das relecturas poéticas que se fixeron e fan do xénero de amigo nas poesías galega, portuguesa e brasileira contemporáneas.

Henrique Monteagudo abre o volume cunha contribución que, por súa vez, fai parte dunha serie que está a desenvolver a propósito dos cancioneiros trobadorescos, coa finalidade de deitar luz sobre o proceso de constitución da tradición manuscrita. Así, e en base a análises scriptolingüísticas e codicolóxicas, coloca a súa atención nun bloque que denomina «Colectánea galega», que recolle unha colección de materiais galegos de que farían parte tanto o «Cancioneiro dos clérigos» postulado por Tavani, canto o «Cancioneiro dos xogares galegos» proposto por Resende de Oliveira. O seu traballo serve para delimitar o contido desa «Colectánea», ben como para diferenciar no seu interior os textos que corresponderían a un «Estrato tardío», atendendo non unicamente ás series de amor e de amigo —que si presentan unha certa organización—, senón tamén á satírica, a máis complexa das tres, debido a que moitas veces estas composicións aparecen interpoladas na colectánea ou copiadas en diversos lugares da sección satírica.

Tamén o ensaio de Mariña Arbor está situado no ámbito da codicoloxía e da crítica textual da poesía profana galego-portuguesa, e constitúe a primeira parte dunha análise que ten como finalidade entender como se constituíron os manuscritos que hoxe conservamos e que son froito da copia en momentos diversos de diferentes materiais de que non quedaron pegadas, mais que poden ser isolados a través do seu estudo. Esta primeira entrega está baseada nun

corpus que inclúe os textos UC 360-UC 382 —coincidentes cos primeiros exemplares do *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* (V) e cos seus homólogos no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (B)—, as notas de Colocci e as numeracións que acompañan a algunhas destas cantigas. Así, e en base a unha pormenorizada *collatio* interna, Arbor conclúe que os copistas de B e V non coñecían a lingua galega-portuguesa das cantigas que transcribían e que ambos manuscritos son códices irmáns que conducen para un antecedente común.

Ángela Correia, pola súa banda, parte da edición crítica de dúas cantigas de amigo de Vaasco Fernandez Praga de Sandin e de Don Denis para mostrar, a través das emendas suxeridas, que durante o século XXI será preciso continuar co regreso aos lugares críticos para recuperar os textos das deturpacións sufridas ao longo do tempo. Noutro sentido, introduce unha reflexión sobre o modelo habitual de edición crítica dos textos profanos galego-portugueses que, na súa opinión, debería evoluir —tanto as que se presentan en formato papel como as dixitais— para un tratamento menos vertical que permita o aproveitamento transversal de toda a información fornecida. Alude, finalmente, a un segundo problema que vén dado polo feito de estas edicións estaren pensadas maioritariamente para seren lidas e revisadas por outros editores ou editoras.

En «Lingua e variación(s) nos refráns das cantigas profanas galego-portuguesas», Manuel Ferreiro cuestiona o característico «refrán inmóbil» das nosas cantigas medievais que tantas páxinas xerou nos estudos da lírica profana galego-portuguesa. Realiza unha revisión sistemática do corpus textual completo para acabar por confirmar a existencia de variación nunha porcentaxe significativa de estribillos, á vez que sistematiza as mudanzas que, de estrofa a estrofa, pode presentar: mudanzas na presentación formal ou na modulación expresiva pola súa integración na estrofa, cambios funcionais dalgunhas partículas, cuestións gráfico-fonéticas, mudanzas condicionadas por sintaxe e/ou sentido etc. Isto demostra, por súa vez, que o refrán foi uniformizado ou anulada a súa variación na maior parte das edicións críticas, onde se aplicou de xeito ríxido esa suposta reiteración literal deste relevante elemento na composición textual das cantigas galego-portuguesas.

As lacunas, erros ou variantes son algúns exemplos de dificultades editoriais tratadas por Xosé Bieito Arias Freixedo no seu contributo, nese paso tan complexo que vai do manuscrito á edición crítica. Por medio do estudo de tres cantigas de amigo desde esta perspectiva —dúas delas pertencentes a Paaí Soarez de Taveiroos e unha terceira de Gonçal'Eanes do Vinhal—, que lle permiten expor e analizar casos concretos e significativos, conclúe que os manuscritos, por veces, presentan dificultades editoriais, mais tamén que, sen existir *a priori* problemas de lectura ou de transmisión manuscrita, poden existir

problemas na súa interpretación e edición. É por iso que, como o propio Arias Freixedo expón, as metodoloxías que coloca ao noso dispor a edición crítica non sempre posibilitan chegar a unha conclusión sólida, de maneira que as opcións editoriais existentes deben ser claramente expostas.

O estudo integral das cantigas de amigo de Estevan Travanca é o traballo presentado por Leticia Eirín neste volume. Travanca, trobador de orixe portuguesa activo no terceiro cuartel do século XIII, é considerado un dos denominados «poetas menores» da poesía trobadoresca galego-portuguesa debido ao exíguo cancionero que chegou até nós, composto unicamente por catro cantigas pertencentes ao xénero de amigo e un texto de amor cuxa atribución continúa a ser cuestionada, mais que semella pertencer a Estevan Reimondo. Así, e para alén da fixación textual das catro composicións de amigo, Eirín realiza unha análise retórica e literaria dos textos deste trobador menor, que teñen como temática fundamental a ausencia e a partida do amado.

Gema Vallín fai unha revisión da *camisa* na cantiga de amigo, que serve non unicamente para examinar as ocorrencias desta peza de vestimenta no xénero —que por veces acada connotacións simbólicas e íntimas ou apunta para comportamentos ou peticións un tanto indecorosas—, senón tamén para presentar unha interesante hipótese segundo a cal nas cantigas galego-portuguesas habería que diferenciar entre a *camisa* mozárabe (séculos IX e X) e a posterior *camisa* cristiá (século XIII), aínda que ambas acaban por se misturaren no noso corpus trobadoresco. No primeiro dos casos trataríase dun arcaísmo, habitual no xénero de amigo, que ademais entroncaría coa incorporación de elementos procedentes da antiga tradición oral da canción de muller.

Baixo o título «Genealogía das *Cantigas de Amigo*» José Carlos Ribeiro Miranda desenvolve unha proposta para este xénero que parte da metodoloxía seguida por D. Pedro, Conde de Barcelos, cando compila e ordena os textos de amigo na primeira metade do século XIV, en que privilexia a distinción social e a ordenación cronolóxica dos autores, á vez que identifica Fernán Rodríguez de Calheiros e Bernal de Bonaval como os máis antigos, pertencendo o primeiro ao ámbito dos cabaleiros, e o segundo aos non-nobres. Ribeiro Miranda considera que cando se prepara unha edición das cantigas de amigo, para alén da ollada textual, debe imporse unha comprensión global do xénero que incorpore a tradición manuscrita e a información documental, de maneira que as cantigas de amigo deixen de seren afrontadas no seu estudo como un mero conxunto de medio millar de textos.

En «*Quando con prazer, quando con pesar*: appunti e pensieri di un filologo connivente», Pär Larson realiza unha avaliación crítica dun proxecto en andamento como é *Universo Cantigas* (UC), e nomeadamente da parte dedicada ás cantigas de amigo. Larson establece un cotexo inicial entre UC

e outras bases de datos preexistentes da lírica medieval galego-portuguesa, ou mesmo *corpora* relacionados co ámbito italiano ou español, e continúa coas cantigas de amigo en UC, onde por unha parte acha un certo desequilibrio entre as notas lingüísticas e as literarias mais tamén valoriza cuestións como a posibilidade de acceder á transcrición paleográfica dos textos, a presenza dos aparatos de variantes, os comentarios estilísticos e lingüísticos etc. Finalmente analiza catro casos concretos, catro cantigas de amigo pertencentes a Fernan Figueira de Lemos, Pero Mafaldo, Don Denis e Joan Perez d’Avoin.

Miguel García-Fernández e Ricardo Pichel achegan no seu traballo conxunto unha suxestiva revisión crítica da figura máis coñecida entre as soldadeiras galego-portuguesas: María Balteira. Para alén de revisaren os traballos previos centrados nela e nun eventual cruzamento entre a soldadeira María Balteira e a nobre María Pérez —que xa deriva do traballo de Martínez Salazar do ano 1947—, poñen o foco na necesidade de ir alén do estudo das cantigas, e da imaxe probabelmente distorsionada que dela proxectan, e profundar na lectura da prosa documental que chegou até nós, especialmente a ligada a institucións relixiosas do occidente peninsular como o mosteiro de Monfero. A finalidade, como é esperábel, é pór luz na súa figura histórica, talvez grazas á edición de novas fontes documentais no marco de proxectos como o Escritorio Galego-Portugués Antigo (EGPA), que permitan tamén contribuír a definir unha imaxe máis veraz de María Balteira no imaxinario histórico e popular de Galiza.

Os diálogos, apropiacións ou relecturas poéticas dos textos medievais galego-portugueses que desde as literaturas galega, portuguesa e brasileira se veñen desenvolvendo ao longo dos séculos xx e xxi ocupan o estudo de Teresa López, que se centra de maneira especial na cantiga de amigo como xénero que representa de maneira máis xenuína o trobadorismo galego-portugués. Así, e con base nunha selección de obras representativas, mostra como autores e autoras contemporáneas acudiron aos textos medievais con diferentes finalidades, funcións ideolóxicas e vontades estéticas que, a grandes trazos, derivan no neotrobadorismo galego, na intersección co saudosismo portugués ou no vínculo co modernismo brasileiro, e que dá idea da relevancia e da forza creativa que o común patrimonio literario galego-portugués continúa a ter e a xerar nos nosos días.

Estas son as once investigacións que integran *En este son un cantar farei. Estudos sobre o universo das cantigas*. Con elas pretendemos contribuír a ampliar, desde o rigor filolóxico e tamén histórico, este campo de investigación, coa esperanza de abrir novos diálogos e percursos que engrandezan o xa vizoso ámbito do universo das cantigas galego-portuguesas.

A INTEGRACIÓN DO «CANCIONEIRO DOS XOGRARES GALEGOS» NA COMPILACIÓN XERAL DA LÍRICA TROBADORESCA. SCRIPTOLINGÜÍSTICA, CODICOLOXÍA E TRADICIÓN MANUSCRITA *

Henrique MONTEAGUDO
*Instituto da Lingua Galega /
Universidade de Santiago de Compostela*

Dun tempo a esta parte veño abordando os cancioneiros trobadorescos coas ferramentas da vella filoloxía, isto é, mediante a aplicación metódica e combinada de saberes lingüísticos e humanísticos no estudo dos textos. Coa finalidade de esclarecer o proceso de constitución da tradición manuscrita, ao longo da serie de traballos —parte deles publicados¹, algún en publicación² e outros máis aínda en diversos estadios formativos— teño pesquisado o corpus lírico trobadoresco tentando articular observacións en dous planos: a análise scriptolingüística e o estudo da organización das compilacións e dos procedementos seguidos para o seu acrecentamento. Por suposto, as ditas observacións parten dos resultados das anteriores pesquisas (miñas e doutros e outras)³ e os seus resultados deben combinarse con coñecementos de

* O presente contributo insírese no proxecto PID2020-113491GB-I00 (*Cancioneiros galego-portugueses. Da Paleografía dixital á Gramática histórica*), financiado polo Ministerio de Ciencia e Innovación.

¹ Monteagudo 2013, 2019a, 2019b, 2020, 2022a e 2022b.

² Monteagudo no prelo.

³ É obrigado salientar os contributos sobre o proceso de constitución da tradición manuscrita de Jean M. d’Heur (1974 e 1984), Giuseppe Tavani (1986: 51-82 e 1988: 55-178), Anna Ferrari (1979, 1993 e 1993b), Elsa Gonçalves (1993 e 2016: 5-146) e

tipo histórico-literario, prosopográfico e histórico sobre os trobadores, as súas biografías, as súas relacións, etc.⁴ O estudo da variación scriptolingüística foi especialmente fértil no caso dos apógrafos italianos, e a través deles, do seu antígrafo, que denominarei *Compilación tardía*, sobre o que se concentrará o foco da presente achega⁵.

No foco desta contribución está o antígrafo de B / V, en que culmina o proceso de constitución da tradición manuscrita da lírica trobadoresca galego-portuguesa tal como chegou a nós. Cando falo de «Compilación» refírome tanto ao proceso de recolla e integración de materiais que desemboca no dito antígrafo, canto á súa concreción material en forma de códice(s). Nese proceso distingo dous momentos: un primeiro de constitución inicial da *Compilación xeral* propiamente dita, coa arquitectura de conxunto e o groso dos contidos que transmiten B / V, e outro posterior, de remate final, coa configuración definitiva da que teño denominado *Recompilación tardía*, en que se produce a incorporación dunha serie de novos materiais que denomino «Estrato tardío». Entre o momento inicial e o momento final produciuse un incremento paulatino da *Compilación Xeral*, e non se pode descartar que a *Recompilación* constituía en realidade un estadio posterior do mesmo códice (nun ou varios volumes) da *Compilación*, isto é, que se realizase sobre o mesmo soporte material mediante a utilización de espazos en branco e a inserción de novos folios e cadernos.

O que imos considerar nesta achega é o denominado «Cancioneiro dos xogres galegos». Tentarei mostrar que en realidade este debe ser considerado como parte integrante dunha «Colectánea galega» máis ampla, á que, segundo a proposta que avanzo, se asocia tamén unha «Miscelánea satírica», que

Maria Ana Ramos (2008), e, por outra banda, sobre a organización dos cancioneiros, de António Resende de Oliveira (1988 e 1994). Alén disto, o meu traballo non sería posible sen ferramentas tales como o Universo Cantigas (Ferreiro 2014), o Projeto littera (Lopes / Ferreira et al. 2011) ou o TMILG (Varela 2004).

⁴ Polo que atinxe ao presente estudo, cómpre citar Souto 2012a, 2012b e 2018, e mais Vieira / Morán / Souto 2020.

⁵ Véxase na bibliografía final «fontes manuscritas». Tamén son moi útiles as reproducións dixitais que se ofrecen no *Projeto littera* (Lopes / Ferreira 2011), e mais nos sitios web da Biblioteca Nacional de Portugal e da Biblioteca Apostólica Vaticana, respectivamente. Para estudar os textos foime imprescindible traballar sobre as reproducións de B e V e as correspondentes edicións diplomáticas (Machado 1949-1964, Molteni 1880 e Monaci 1875). A miña ferramenta fundamental de traballo foi unha edición semi-diplomática da *Compilación* en soporte dixital, que elaborei persoalmente e co obxectivo específico de avanzar neste programa de pesquisa. Véxase agora tamén PalMed, unha ferramenta de que non me puiden beneficiar antes, dada a súa recente posta a disposición cando este artigo foi redactado: <https://bernal.cirp.gal/ords/palmed/r/palmed/inicio>.

constitúe unha compoñente específica da derradeira sección dos cancioneiros. Tentarei xustificar a hipótese da existencia desta «Colectánea» aplicando o procedemento analítico que empreguei para dexergar as distintas compoñentes ou estratos da *Compilación*.

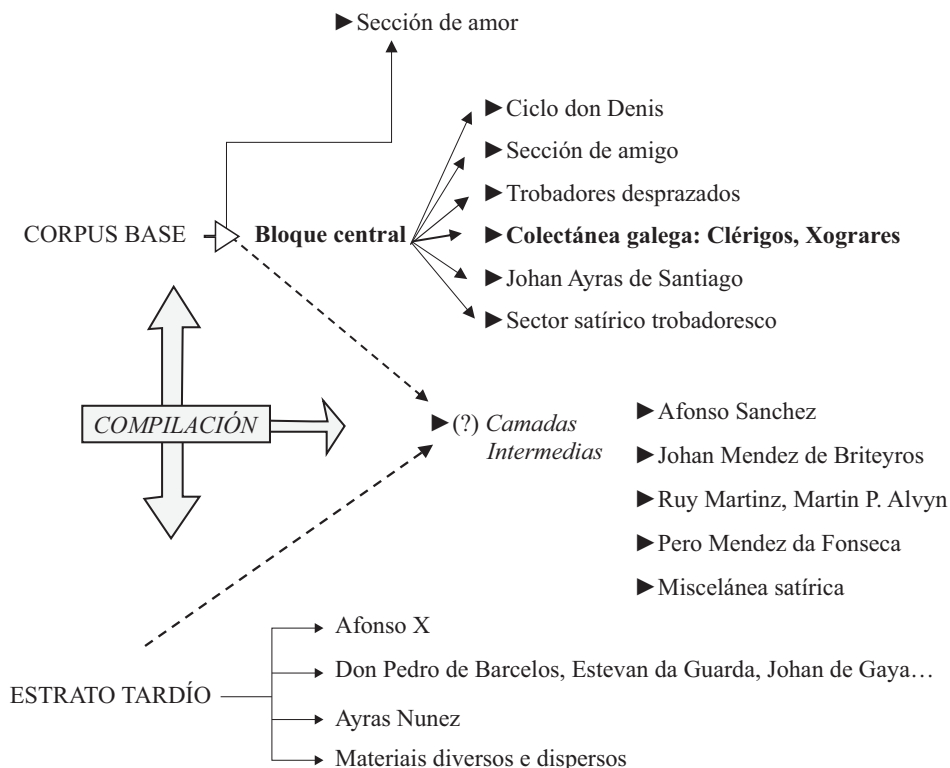
1. COMPOÑENTES: CORPUS DE BASE, CAMADAS INTERMEDIAS E ESTRATO TARDÍO

Un dos resultados das miñas pesquisas anteriores foi enxergar no corpus trobadoresco recollido en B e V dous estratos textuais ben definidos, que corresponden a diferentes etapas do proceso de configuración da *Compilación xeral*. Por unha banda, atópase un conxunto ordenado, regular e coherente tanto na configuración scriptolingüística dos textos canto na organización da colección. Pola outra, un estrato máis irregular e heterográfico, así como máis confuso na súa organización. O primeiro abrangue a meirande parte daquel corpus, ao segundo (que en realidade parece ser máis ben unha suma de compoñentes bastante heteroxéneos, probablemente incorporados á colección en distintos momentos) pertence arredor dunha quinta parte do total.

A identificación do estrato tardío é unha novidade de grande valor heurístico por dúas razóns. Dunha parte, permite enxergar máis claramente a organización e contidos da *Compilación xeral* no seu estado inicial. Por outra, pon en cuestión o papel atribuído ao Conde de Barcelos na elaboración desta e obriga a procurarlle outro promotor verosímil e a postularlle unha data non posterior ao primeiro cuartel do século. O dito promotor non pode ser outro que o rei don Denis, xa que os textos atribuídos a don Pedro e aos outros trobadores do seu círculo diverxen rotundamente dos criterios scriptolingüísticos seguidos na copia do conxunto da *Compilación*.

O esquema xeral de compoñentes da *Compilación* preséntase en cadro á parte. No que vén a seguir, debe terse presente este cadro, os sectores que nel se distinguen e as denominacións que empregamos para cada un deles.

No plano scriptolingüístico, a variable máis relevante é a alternancia *mi* / *me* como formas do dativo. O predominio e a prioridade desta variable impóñense coa forza dun fenómeno morfosintáctico (Monteagudo 2019b), moito máis significativo ca os fenómenos fonéticos ou gráficos, entre outras razóns, por non manipulable polos copistas de xeito deliberado. A táboa 1 mostra as diferenzas de frecuencia de ambas as variantes nos distintos estratos da *Compilación* (estrato tardío / corpus base) e segundo os diversos tramos do «Corpus de base» (sección de amor / bloque



central). Como se ve, a variante *mi* é claramente maioritaria no conxunto da *Compilación*, cunha frecuencia que se aproxima aos dous terzos dos rexistros (64 %). Non obstante, é absolutamente minoritaria no «Estrato tardío», pois aí a súa frecuencia redúcese a un 15 %. No corpus que resta despois de excluír este estrato, isto é, no «Corpus base», a súa frecuencia aproxímase aos tres cuartos (74 %). Porén, dentro deste último é perceptible a diferenza entre a sección de amor, en que *mi* supera escasamente a metade dos rexistros do clítico dativo da P1 (57 %), e o resto do «Corpus de base» (que denominei «Bloque central»), onde é rotundamente maioritaria (85 %). Esta última porcentaxe é a que máis se achega á situación que se rexistra no portugués escrito a finais do século XIII e comezos do XIV, cando a oposición *mi* dativo / *me* acusativo se mantiña aínda sólida (Monteagudo 2019b: 328, véxase táboa 9). Pola contra, a baixa frecuencia de *mi* no «Estrato tardío» cadra coa situación fortemente recesiva desta variante nas décadas anteriores a 1350 (Monteagudo 2019b: 329e 365, véxase táboas 10 e 18).

	<i>Compilación</i> total (B / V)	Estrato tardío	Corpus de base	Sección de amor	Bloque central
<i>mi / me</i> _{dat}	1313 / 755	53 / 302	1260 / 453	397 / 300	863 / 153
	64 % / 36 %	15 % / 85 %	74 % / 26 %	57 % / 43 %	85 % / 15 %

TÁBOA 1. Número de rexistros e porcentaxe de frecuencia das variantes *mi / me*_{dat} no conxunto da *Compilación* (B / V), no estrato tardío, no Corpus base, a sección de amor e no Bloque central. Elaboración propia.

Aínda non teño unha interpretación clara da diferenza de frecuencia de *mi / me*_{dat} entre a «Sección de amor» e o «Bloque central», mais pódese descartar tanto unha hipotética relación da sección de amor co «Estrato tardío» canto unha presumible explicación fundada en hipotéticas tradicións manuscritas diferentes para cada trobador. Xustificarei isto nun traballo posterior, xa que aquí non dispoño de espazo para facelo (véxase Monteagudo no prelo).

Volvendo ao rego, a análise da distribución destas variantes no Bloque central (Táboa 2) permítenos establecer tres conxuntos, exceptuando sempre as composicións do «Estrato tardío» entremetidas saltuariamente:

Ciclo de don Denis (Grupo Central 1 ou GC1): abrangue todo o cancioneiro do rei, incluíndo as súas composicións satíricas.

Grupo central 2 (GC2): abrangue a sección de amigo dos trobadores (B626-B852), todo o sector amoroso, coas cantigas de amor e amigo, tanto dos clérigos (B891-B914, B926-B941)⁶ coma dos xogres galegos (B1060-B1293), e mais as cantigas de amor dos «trobadores desprazados» (B971-B 988)⁷.

Grupo central 3 (GC3): abrangue as cantigas de amor e de amigo de Johan Ayra (B942- B965 e V 592/593-B1049) máis o sector satírico dos trobadores (B1330bis-B1561), incluíndo os ciclos de Pero da Ponte e de Pedro Amigo de Sevilla copiados ao final da *Compilación* (B1627-V1205).

	Ciclo de don Denis GC1	Grupo central 2 (Amigo)	Grupo central 3 (J. Ayra)	BLOQUE CENTRAL
<i>mi / me</i> _{dat}	162 / 36	474 / 79	222 / 22	858 / 137
	82 % / 18 %	86 % / 14 %	91 % / 9 %	86 % / 14 %

TÁBOA 2. Frecuencia e porcentaxe das variantes *mi / me*_{dat} no Bloque central do Corpus base, por bloques. Observación: Elaboración propia.

⁶ Isto é, de Martin Moxa, Roy Fernandez, Pae da Cana e Sancho Sanchez.

⁷ Isto é, de Afonso Eanes do Coton (?), Ayra Engeytado, Fernan Padron, Pero da Ponte e Vasco Rodriguez de Calvelo.

Estes resultados confirman a idea de que a compilación dos textos do Bloque central —e quizais tamén a Sección de amor— foi realizada por un equipo coordinado que traballou con criterios comúns nun período de tempo non moi prolongado.

2. A «COLECTÁNEA GALEGA» E O «CANCIONEIRO DOS XOGRARES GALEGOS»

Tornando ao esquema de compoñentes da *Compilación xeral* atrás exposto, cómpre chamar a atención sobre o sector que denominamos «Colectánea galega». Este sector novo da *Compilación*, situado entre os sectores de amigo e de escarnio, veu a alterar a primitiva división tripartita da mesma. A análise dos materiais aí reunidos apunta de xeito evidente ao propósito de reunir un conxunto de textos de orixe galega, talvez porque xa chegaran ás mans do compilador total ou parcialmente agrupados e organizados. Ese material contiña unha recolla de clérigos composteláns e outra de xogres, e probablemente tamén textos de segreiros e trobadores, con composicións non só de amor e amigo, senón de diversos xéneros, incluíndo os satíricos. O mesmo criterio foi tamén seguido polo responsable da *Recompilación*, ao engadir máis materiais galegos na «Miscelánea», entre eles o ciclo de Ayras Nunez e outros textos que sinalaremos máis adiante, ademais de bastantes composicións satíricas, que formaron o que denominamos «Miscelánea satírica», que estudaremos noutro lugar.

Desde o punto de vista histórico-literario, un dos corolarios máis interesantes da nosa análise é que a incorporación daqueles materiais galegos novos á *Compilación xeral* —nomeadamente, dos chamados cancioneros dos clérigos e dos xogres—, non sería realizada polo conde de Barcelos, senón por un compilador anterior. Como dixemos, os nosos resultados apuntan a don Denis, dado que se verifica que eses materiais experimentaron unha adaptación scriptolingüística aos criterios do conxunto da *Compilación* e máis especificamente, dos aplicados no que denominamos «Bloque central», incluíndo o cancionero do propio monarca.

Que a incorporación deses materiais galegos implicou a súa normalización scriptolingüística conforme aos criterios imperantes nos ámbitos escriturarios próximos a don Denis salta á vista comparando os textos do *Cancioneiro da Ajuda* coas versións correspondentes recollidas en B / V (Monteagudo 2019, 299-309 e Brea /Lorenzo 2020). Para os xogres é concluínte o testemuño do Pergamiño Vindel, incluíndo un trazo tan significativo como uso de *me_{dat}* (*se me saberedes dizer / contar*), fronte á versión de B /V, que ofrece *mi*. Mesmo unha superficial comparación permite facerse unha idea da profunda adaptación que experimentaron os materiais de procedencia galega á hora de

seren incorporados á *Compilación* (Monteagudo 2017: 93 e 100 e Brea 2020). Por outra banda, o ciclo de Ayras Nunez, que foi introducido directamente na *Recompilación tardía*, e por tanto, sufriu unha normalización scriptolingüística moito máis superficial, ofrece outro testemuño moi elocuente no mesmo sentido, con variantes como a forma do clítico dativo da P1 exclusivamente *me* (doce rexistros), as formas dos clíticos dativos da 3ª e a 6ª persoas *lhe* e *lhes*, as formas da 1ª persoa dos perfectos fortes acabadas en -e (*dixe, ouve*), alén doutras como *coidados, cand(o)* e *moy / moyt(o)* (Monteagudo 2022b)⁸.

Acabamos de referirnos a dous autores, Martin Codax e Ayras Nunez, cuxos ciclos, segundo certas propostas, ingresaron na *Compilación xeral* formando parte de cadansúa colección previamente constituída, o segundo integrado nunha recolla de clérigos (Tavani 1986: 76-77), o primeiro noutra de xograres (Oliveira 1988: 701-702, 709-714). Canto Ayras Nunez, concordamos co ilustre medievalista italiano en que puido existir unha colección de clérigos, pero discordamos da opinión de que entrase na compilación formando parte dela. E con isto estamos entrando xa no cerne da nosa achega. Imos pois desconstruír o sector da *Recompilación tardía* que se atopa entre o final da sección de amigo e o inicio da sección satírica, co obxecto de dexergar os materiais que forman parte do «Corpus de base» dos que se engadiron co resto do «Estrato tardío». A «Colectánea galega» atópase ela propia precedida e seguida de cadanseu sector interposto, como a seguir se mostra.

SECTOR INTERPOSTO [Estrato tardío ou camadas intermedias?] (B852-B867)

- **Grupo de Afonso Paez de Praga, Men Rodriguez de Briteyros e Johan Mendiz de Briteyros**, todos eles incorporados tardiamente na *Compilación*.

COLECTÁNEA GALEGA (B868 a B1293)

- **Ciclo de Ayras Nunez** (B868-B885bis) e composicións satíricas de A. Gomez e Martin Moxa (B886-B889): todo este material foi intercalado tardiamente no inicio do sector de clérigos. Non se pode descartar que unha pequena parte do ciclo de Ayras Nunez estivese recollido previamente na *Compilación xeral*.
- **Sector dos clérigos composteláns**: inicialmente, contiña as series de amor de Martin Moxa (B890-B898) e Roy Fernandez de Santiago

⁸ Nun sentido análogo, dentro da sección de amigo, pode citarse a comparanza entre as dúas versións dunha mesma cantiga, unha delas incorporada canda o estrato tardío e a outra canda o Bloque central da *Compilación*: referímonos a B640, atribuída a Pay Soarez de Taveyros, fronte a B827, atribuída a Afonso Eanes do Coton (Monteagudo 2020: 177-179).

(B899-B914), e as series de amigo deste último, de Pae da Cana e de Sancho Sanchez (B926-B941). Tardiamente, interpoláronse diversos grupos e cantigas soltas: composicións satíricas de Moxa (B915-B917), e de diversos xéneros de Pero Gonçalves de Portocarreiro, Pero Góte- rrez, Estevan Froyan e o clérigo Gomez García [de Soutomaior], abade de Valadolide (B918-B925) e mais de Pero Eanes Mariño (B935).

- **Johan Ayras**: series de amor (B942-B962) e de amigo (V594-B1052), a primeira rematada nunha cantiga satírica e unha pastorela interpo- ladas tardiamente (B966-B967). Entre as dúas series hai un grupo de cantigas de trobadores de que se trata a seguir.
- **Sector de trobadores desprazados**, maiormente galegos (B968-B997) inicialmente contiña as cantigas de amor de Afonso Eanes do Coton (B971), Ayras Engeytado (B972-B974), Fernan Padron (B976-B978), Pero da Ponte (B979-B990, pero téñase en conta que B985-B990 son prantos e encomios) e Vasco Rodriguez de Calvelo (B991-B998). Tar- diamente, entremetéronse no seu inicio dúas cantigas satíricas de Afon- so Eanes do Coton (B968, incompleta, e B969, tenzón con Pero da Pon- te) e ao seu remate o ciclo de Roy Martinz de Ulveyra (B999-V591).
- **Cancioneiro dos xograres galegos** (B1060 a B1293): organiza- do nun sector de amor (B1060-B1115), seguido doutro de amigo (B1118-B1293). No primeiro foi posteriormente interpolado un ciclo de cantigas de amigo de Estevan Fernandiz d'Elvas (B1091-B1093), mentres que no segundo foron intercalados o ciclo, todo el de amor, de Pero Mendiz da Fonseca (B1122-B1126), o ciclo mixto de Roy Martins do Casal (B1159-B1164), e mais dúas cantigas de amor de Pedro Eanes Solaz (B1219-B1220).

D. SECTOR INTERPOSTO [Estrato tardío] (B1294-B1330)

- **Ciclo interposto de Fernando Esquio** (B1294-1299), interpolado tardiamente
- **Grupo interposto de escarnio de Estevan da Guarda** (B1294-B1330), seguido de Johan Fernandez de Ardeleyro (B1327-B1328) e Men Rodriguez de Briteyros (B1329-B1330), todos eles interpolados tardiamente.

Unha vez expurgados os materiais tardíos adventicios que inzan por todo este sector, verifícase que inicialmente as composicións da «Colectánea ga- lega» estaban limpamente organizadas conforme o criterio que rexe na *Com- pilación xeral*: en cada un dos seus sectores (clérigos, Johan Ayras e xogra- res), unha sección de amor precede outra de amigo, e en cada unha destas

agrupáanse as cantigas autor por autor⁹. Unha vez depuradas as interferencias provocadas polas intromisións do «Estrato tardío», resulta que o chamado «Cancioneiro dos xogres galegos», é dos máis normalizados —quer dicir, limpos de variantes scriptolingüísticas heterográficas— de toda a *Compilación*; por tanto, dos máis conformes cos criterios xerais que foron aplicados no que denominamos Bloque central. Un feito que obriga a concluír que estes textos foron sometidos a un rigoroso tratamento normalizador por parte dos compiladores, o que non puido facer o conde de Barcelos e si don Denis.

3. MATERIAIS DO «ESTRATO TARDÍO» ENGADIDOS NO «CANCIONEIRO DOS XOGRARES GALEGOS»

Imos agora limitar o foco ao «Cancioneiro dos xogres galegos» (B1060-B1293), para dexergar os materiais tardíos entremetidos nel. Igual que acontece co conxunto da «Colectánea», este atópase entre dúas interpolacións tardías, neste caso o ciclo de sete cantigas de amor de Martin Perez Alvyn (B1053 - B1059) engadido no seu inicio e, ao final, o ciclo mixto de Fernando Esquio (B1294-1299) e as series, maiormente satíricas, de Estevan da Guarda e os seus satélites (B1300-B1330). Como se pode comprobar a seguir, eses materiais acrescentados saltuariamente no cancionero son de diversos tipos: os de carácter trobadoresco son de amor ou amigo, mentres que os xogrescos son satíricos, agás unha pastorela e o pranto e o encomio do xogar Johan.

B1072. Tenzón de Bernal de Bonaval e Abril Perez, copiada ao final da serie de amor do primeiro.

B1091-1093. Breve serie de tres cantigas de amigo de Estevan Fernandez d'Elvas, trobador do círculo de Pedro de Barcelos.

B1098-B1099. Pastorela e cantiga satírica de Pero Amigo de Sevilla, engadidas ao final da súa serie de cantigas de amor.

B1116-1117. Encomio e pranto do xogar Johan pola morte de don Denis.

B1122-B1126. Breve serie amorosa do trobador Pero Mendiz da Fonseca.

B1159-B1164. Breve ciclo de amor e amigo do trobador Roy Martinz do Casal.

B1181. Tenzón entre Juyão Bolseyro e Johan Soarez Coello, engadida ao final da serie de amigo do primeiro.

B1219-B1220. Dúas cantigas amorosas de Pedro Eanes Solaz.

⁹ Un caso especial, merecente dunha discusión máis a fondo, que non podemos desenvolver aquí, é o das cantigas de amor dun grupo que denomino «trobadores desprazados», inseridas entre as series de amor e amigo de Johan Ayras.

B1221. Tenzón entre Johan Baveca e Pedro Amigo de Sevilla, engadida ao inicio da serie de amigo do primeiro.

Igual que acontece no resto da *Compilación*, algúns destes materiais son doadamente detectables mediante a análise codicolóxica. No meu estudo sobre a constitución material de antígrafo de B / V (Monteagudo 2022a) mostro como determinadas indicacións numéricas que conteñen os apógrafos italianos, unidas ao propio exame da estrutura material de B, permiten aproximarse bastante á distribución dos textos nas planas dese antígrafo a partir do fol. 140 deste¹⁰. Grazas a isto, é posible explorar se a distribución das composicións, grupos e ciclos do cancionero de xograres galegos nos cadernos e folios do antígrafo de B / V nos ilumina sobre o proceso da súa inserción na *Compilación* xeral. Para comezar, reparemos en tres exemplos de incorporacións tardías que se efectuaron en folios intercalados nese sector¹¹:

Fol. «196» do exemplar (V fol. 102v), inserido entre o final do ciclo de amigo de Johan Ayras (fols. «189»-«195») e o inicio do «Cancioneiro dos xograres» (fol. «197»). Contiña as sete cantigas de amor de Martin Perez Alvyn (B1053 / V643-B1059 / V649, a última fragmentaria).

Fol. «209» do exemplar (V fol. 114r), xa Tavani albiscou que era un folio interpolado (1988: 109). Contiña cinco cantigas de amor do trobador portugués Pero Mendiz da Fonseca (véxase arriba).

Fol. «216» do exemplar (V fol. 120v), interpolado, como tamén enxergou Tavani (1988: 109). Contiña seis cantigas do trobador portugués Roy Martinz do Casal, tres de amor e tres de amigo (*vid. supra*) e nel copiose máis tarde unha composición pos-trobadoresca intrusa.

Alén dos anteriores, poden sinalarse os breves ciclos completos de Estevan Fernandez d'Elvas (véxase arriba), probablemente copiado no reverso do fol. «202» do exemplar, e do xograr Johan (véxase arriba), trasladado no reverso do fol. «207». Nestes cinco casos, a identidade dos autores¹², a inserción das súas composicións en folios independentes ou no reverso de folios da *Compilación* que quedaran en branco e, en varios casos, a incongruencia entre o xénero das composicións e o sector en que se atopan, non deixan lugar

¹⁰ Véxase o fol. 48v de V, a carón da cantiga V297, de Johan Lopez de Ulloa, que corresponde a B696, copiada no fol. 153r de B.

¹¹ Indicamos o número de folio do exemplar entre aspas, segundo as remisións de V no folio que se indica entre parénteses.

¹² Véxase Oliveira 1993a, 1993b e 1993c, Minervini 1993 e Jensen 1993.

á dúbida de que se trata de insercións extemporáneas. Analizando as súas características scriptolingüísticas, compróbase o seguinte:

- a) Os ciclos de Martin Perez Alvyn e Pero Mendiz da Fonseca son bastante conformes á norma xeral da *Compilación* (por sinal, no segundo, cóntanse once rexistros de *mi* por un de *me*_{dat}), coa excepción de un rexistro de <ff-> na última composición do segundo.
- b) Pola contra, nas composicións de Fernandiz d'Elvas *me*_{dat} presenta catro rexistros por cero de *mi*, mentres que alternan *lhi* e *lhe* (dous / un rexistro), e aparecen variantes como *he* ou *mha*, a primeira das cales característica do estrato tardío.
- c) Igualmente, o ciclo de Roy Martinz do Casal contén un bo número de variantes anómalas: *me*_{dat} ten dous rexistros, *te*_{dat} tres, nótese tamén os finais en <-e> de *quiseste* e *fuste*, o uso de <ss> por <s> (seis rexistros), e de <s> por <ss> (tres), ou a grafía *ffaredes*. Isto apunta claramente á súa pertenza ao estrato tardío.

Se as composicións dos dous últimos foron con certeza inseridas tardia-mente, as dos dous primeiros poderían corresponder a aquilo que denominamos «camadas intermedias». Porén, tamén podería darse o caso de que os folios contendo as composicións de Alvyn e Fonseca fosen incorporados tamén tardiamente, mais que presentasen de seu unhas características homoloxicas co conxunto da *Compilación*, hipótese plausible pola súa proximidade á corte dionisina. Velaquí un dos problemas que temos que confrontar: ás mans do compilador ou compiladores «tardíos», isto é, que introduciron textos na *Compilación* con posterioridade á etapa principal da súa elaboración, probablemente chegaron materiais heteroxéneos, e algúns deles podían presentar de seu unhas características scriptolingüísticas semellantes ou idénticas á que se impuxo ao conxunto da *Compilación*.

Referirémonos agora a outras cantigas que levantan sospeitas dunha presumible inserción tardía:

B1119 / V710, B1121 / V713 (B fols. 240r-240v; V fols. 113v-114r). Segunda e última composición do ciclo do xogar Pero de Berdia.

B1148a-B1150a, B1155-B1158. Composicións iniciais e finais do ciclo de Johan Zorro. A sospeita de inserción posterior recae sobre o ciclo completo.

B1185, B1191-B1192. Tres cantigas das nove que compoñen o ciclo de Pero Meogo, entre elas, as súas finais. Non se pode descartar que, coma no caso de Johan Zorro, todo o ciclo fose incorporado tardiamente; non obstante, por cautela, só incluímos as tres cantigas con variantes.

B1193. Cantiga inicial do ciclo de Martin de Caldas.

B1247. Cantiga que pecha o ciclo do xogar Martin de Padrozelos, probablemente de inserción tardía.

Por parte, no capítulo de composicións individuais inseridas tardiamente son de notar as dúas cantigas de amor de Pedro Eanes Solaz (B1291-B1220 / V824-V825) e as tres tenzóns entre distintos trobadores (B1072, B1181 e B1221), cun elevado número de variantes scriptolingüísticas, ademais da pastorela (B1098) que pecha o ciclo de amor de Pero Amigo de Sevilla, seguida dunha cantiga satírica que con certeza tamén foi engadida tardiamente (B1099). Canto á pastorela, abonde con sinalar que tres das sete composicións deste xénero que transmite a *Compilación* se atopan copiadas na «Colectánea galega», e as tres presentan significativas variantes que denuncian a súa inserción tardía: a primeira inicia o ciclo de Ayras Nunez (B868/869/870) e a segunda atópase ao final da serie de amor de Johan Ayras de Santiago (B967), mentres que a terceira, como acabamos de sinalar, pecha a serie de amor de Pedro Amigo de Sevilla. Nótese a colocación ao inicio ou ao final de cada ciclo ou serie, que tamén é síntoma da súa incorporación tardía na *Compilación*.

4. DISCUSIÓN E CONCLUSIÓN

A proposta de *stemma codicum* que artellou Tavani atópase hoxe superada. Non obstante, moitas observacións que tece sobre o proceso de constitución da tradición manuscrita conservan unha indiscutible pertinencia, non prexudicada no substancial polas correccións de pormenor que se impoñen (1988: 100-122). Así, ao referirse ás «muitas infracções» que «se podem observar na programática subdivisão por géneros», isto é, «derrogações ao ordenamento estabelecido no arquétipo», o mestre corrixe a dona Carolina, que pensaba que eses materiais eran «resíduos não assimilados pelo primeiro compilador à trama do cancionero», pois ao mestre italiano parecíanlle

o indício de um progressivo enriquecimento da tradição dado pela confluência nela de rótulos inteiros e de fôlios contendo textos isolados, talvez inseridos entre os fôlios de um códice e que se incorporaram nele no decorrer de sucessivas transcrições ou inseridos nos espaços que tinham ficado inutilizados no fim de alguns cadernos ou de secções orgânicas de textos (1988: 105)¹³.

¹³ De feito, o incremento das coleccións por engádegas de materiais xa se rexistraba nas recollas previas á *Compilación*: o testemuño máis directo ofréceo o Pergamiño Vindel, en que se verifica o acrecento dunha cantiga (a VII) a un ciclo que anteriormente se compuña de seis composicións. Na propia *Compilación* pode verificarse o fenómeno,

Nesta liña, seguindo a proposta de Gustav Gröber, Tavani enxergaba tres tipos de materiais que confluían na tradición: follas soltas ou *rotuli* (*Liederlätter*), recollas poéticas de autor (*Liederbücher*) e recollas antolóxicas parciais (*Liedersammlungen*). As follas soltas virían exemplificadas polo «Pergamiño Vindel». Tavani formula a hipótese de que, «para além de terem sido utilizados inicialmente pelo compilador do arquétipo para organizar a sua própria antologia», «a própria tradição se tenha formado, pelo menos na sua parte mais recente, mediante a justaposição de vários rótulos individuais que anteriormente circulavam de forma autónoma, que teriam confluído a vários níveis da tradição, conservando a sua fisonomia» (1988: 106). Exemplo disto serían os «cancioneirinhos individuaes», non só de Martin Codax, senón doutros autores con textos dun único xénero, como Pero Meogo, Martin de Ginzo ou «talvez» Johan Zorro. El mesmo apunta tamén os ciclos de Roy Martinz do Casal (3 amor + 3 amigo) e Pero Mendiz da Fonseca (5 cantigas de amor), e considera que este debe ser igualmente o caso do ciclo de Ayras Nunez¹⁴.

Canto recollas poéticas de autor (*Liederbücher*), Tavani só considera como probables exemplos os ciclos de Afonso o Sabio e don Denis. Ao tratar das recollas antolóxicas parciais (*Liedersammlungen*), dexerga unha «recollha antolóxica de poetas de orixe clerical», que despois sería denominada «Cancioneiro dos clérigos» e que deba ser propiamente denominada «Cancioneiro dos clérigos galegos», ben que erra na composición desta, ao considerala encabezada por Ayras Nunez e ao pensar que incluía as composicións satíricas de Martin Moxa (1988: 120), que hoxe, se se acepta a miña proposta, consideraríamos interpolacións tardías¹⁵.

cando deu lugar á inserción de versións (máis ou menos deturpadas) de cantigas que xa foran previamente recollidas: compárese as cantigas repetidas en Johan Garcia de Guillade (B418 = B426) coas de Denis (B523b = B570bis) e Johan Ayras de Santiago (B1023 = B1049 e B1044 = B 1048). Doutro xeito, tamén se pode citar o testemuño das cantigas repetidas por dobre atribución autorial, sobre algunha das cales xa ofrece-mos algún comentario (Monteagudo 2020: 172-174 e 177-179).

¹⁴ Ademais, ao seu parecer, a reiteración de rúbricas atributivas ou dunha cantiga no interior dun mesmo ciclo deben ser consideradas como indicios da reunión no cancionero de dous ou máis rótulos con composicións dun mesmo autor un indicio. Entre os xogares galegos, cita explicitamente Ayras Nunez, Johan Ayras, Martin Padrozelos, Pero de Berdia e Johan Servando. Do mesmo xeito, a estas follas soltas corresponderían certas rúbricas que son relativamente frecuentes na sección satírica, ás veces referidas a unha única composición, do tipo: «Pero Garcia fez estas cantigas e son d'escarnho e maldizer», «Estas cantigas son d'escarnho e maldizer e feze-as Gonçal'Eanes do Vinhal», «Cantigas que fez dom Affonso Lopes de Bayan, d'escarnho e de maldizer», ou «Vaasco Gil fez esta cantiga: é de escarnh'e de maldizer».

¹⁵ Tamén propón identificar unha antoloxía de cantigas de amor que estaría encabezada pola rúbrica que precede a B1062 («En este folha adeante se començam as cantigas

Como propoño no presente traballo, os chamados «Cancioneiro dos clérigos» e «Cancioneiro dos xograres galegos» en realidade forman parte dunha colección máis ampla, que denominei «Colectánea galega», á que pertencería igualmente o cancionero inteiro de Johan Ayras e probablemente tamén os ciclos de amor e amigo de Pay Gomez Chariño e do grupo de «trobadores desprazados» (Pedro Eanes Solaz, Afonso Eanes do Coton, Ayras Engeytado, Fernan Padron Pero da Ponte e Vasco Rodriguez de Calvelo). Esa «Colectánea galega», con toda seguranza constituída previamente á *Compilación*, tamén debía conter un sector satírico, parte do cal sería incorporado a esta canda os sectores de amor e de amigo, e outra parte posteriormente, cando a constitución da *Recompilación tardía*. Alén disto, a «Colectánea galega» foi incrementada, igual que o resto da *Compilación xeral*, ben aos poucos en etapas sucesivas, ben masivamente cando se realizou a *Recompilación*.

A vella proposta de Tavani colócanos diante da extrema complexidade do asunto, especialmente cando o consideramos desde a óptica scriptolingüística / estratigráfica. Por unha banda, na tradición confluíron materiais de diversa procedencia con cadanseus trazos scriptolingüísticos, máis ou menos diverxentes ou peculiares —entre outras cousas, cun distinto grao de normalización. Por outra banda, a maior parte destes materiais experimentaron adaptacións normalizadoras, pero estas foron desigualmente rigorosas, e ás veces foron realizadas con criterios parcialmente diverxentes. Non sempre é doado xebrar os fenómenos de variación procedentes das fontes dos introducidos polos compiladores, pois non sempre os criterios que permiten identificar os materiais do estrato tardío están todos presentes e aliñados entre si (véxase por exemplo o caso de Alvyn, Elvas e Fonseca, con moi poucas ou ningunha variante hereroglósica).

Por outra banda, seguindo as suxestións de Maria Ana Ramos e puxando alén da proposta de Tavani, a idea do *stemma codicum* como sucesión de códices estables, resultantes de planificacións meticulosas e da integración de materiais homoxeneamente normalizados en períodos pechados, debe ceder o paso a procesos de acopio e integración de materiais heteroxéneos, procesos complexos e abertos, dinámicos e prolongados no tempo. Debemos abandonar a idea de que isto último ocorrería unicamente como unha anomalía provocada por circunstanciais accidentais, unha perturbación no progresar tranquilo dun proxecto coidadosamente programado. Pola contra, o proxecto compilatorio sería concibido xa na mesma concepción, *ab initio*, como un proceso aberto e adventicio: os axentes que iniciaran a constitución da

d'amor. Primeiro trobador: Bernal de Bonavalle»), e composta por 28 textos atribuídos a Bonaval, a Servando, Bolseyro e Armea (1988: 119), mais hoxe acéptase a proposta de Oliveira de recoñecer aí un «Cancioneiro dos xograres galegos».

tradición manuscrita xa previran que poderían incorporarse a esta un número indeterminado de materiais que irían recolléndose progresivamente.

Alén do dito, talvez cómpre distinguir as distintas fases do operativo da compilación —recolla de materiais, copia en borrador, traslado ao cancioneiro— e considerar a posibilidade de que nas sucesivas etapas de constitución da tradición manuscrita se fose progresando en paralelo pero non sincronizadamente nas tres tarefas. Quizais se partiu dun cancioneiro inicial organizado nas tres seccións canónicas (que correspondería ao arquetipo ω , postulado por Tavani e datado nos finais do reinado de Afonso o Sabio), mais de primeiras os esforzos concentráronse en producir un código destinado exclusivamente ao cancioneiro de amor, e só máis tarde se concentraron nun segundo código, unicamente de amigo —ao tempo que continuaban reuníndose novos materiais de amor e escarnio—, mentres que o hipotético código correspondente á sección de escarnio probablemente nunca chegou a rematarse de vez, quedando unha parte dos materiais ben organizada e pasada a limpo e outra en distintos estadios de elaboración e integración.

Finalmente, na etapa final de configuración da *Recompilación* puideron integrarse nos códigos preexistentes materiais acumulados que se atopaban en situacións heteroxéneas. Moitos destes eran do xénero satírico —o preferido polo Conde de Barcelos—, e, dado que xa non cabían todos na sección satírica, foron entremetidos nas seccións de amor e de amigo. Nesta fase xa non se procedería a unha normalización scriptolingüística criteriada e rigorosa, senón á apresurada e un tanto desordenada integración de todos os materiais dispoñibles.

En resumo e conclusión, no presente traballo propúxose distinguir unha serie de compoñentes dentro do corpus da *Compilación* da lírica trobadoresca, correspondentes a distintos estratos textuais. Dentro destes, singularizáronse un «Estrato tardío», xa estudado noutros traballos, e o «Corpus de Base». Dentro do segundo dexergouse a Sección de amor por unha banda e o que denominamos Bloque central da outra. Mostrouse que ademais dos ciclos de don Denis e da sección de amigo dos trobadores, forman parte deste Bloque un conxunto de composicións que denominamos «Colectánea galega», que responde a unha colección específica de materiais galegos, da cal formaban parte tanto o «Cancioneiro dos clérigos» postulado por Tavani, canto o chamado «Cancioneiro dos xograres galegos», cuxa existencia foi proposta por Oliveira. Finalmente, contribuímos a definir esta «Colectánea» e a delimitar os seus contidos, xebrando o conxunto que corresponde ao «Corpus base» do que corresponde ao «Estrato tardío», e ademais, propuxemos asociar a esta un conxunto de composicións satíricas, parte delas interpoladas na propia

colectánea e parte copiadas en distintos lugares da sección satírica. Deste xeito, perfilamos e reformulamos as hipóteses previas sobre os cancioneiros dos clérigos e dos xogares.

A análise scriptolingüística suxire claramente que o groso dos textos da «Colectánea galega» foi incorporado á *Compilación* canda os cancioneiros de don Denis e as cantigas das seccións de amigo e satíricas dos trobadores. A integración de todos estes materiais galegos, maiormente non trobadorescos, debeu de corresponder ao promotor da *Compilación*, isto é, ao propio don Denis. Semella probable que a «Colectánea» estivese previamente reunida e organizada, e que o compilador se limitase a arrequentala ao integrala na *Compilación* (o ciclo de Johan Zorro ofrece unha pista interesante neste sentido). Posteriormente, do Pedro de Barcelos ou quen fose o responsable da que denominamos *Recompilación tardía*, engadiulle bastantes materiais novos mediante interpolación; entre eles, boa parte do ciclo de Ayras Nunez (ou o ciclo completo), e composicións satíricas, incluíndo varias tenzóns, de Moxa, Coton, Johan Ayras e varios xogares.

Os ciclos entremetidos de trobadores portugueses (Ulveyra, Alvin, Elvas, Fonseca, Casal) puideron ser inseridos nun período intermedio, mais con isto batemos con un dos puntos que resta por perfilar, cal é a hipotética existencia de camadas textuais intermedias. Finalmente, a cronoloxía tamén merece unha discusión que non podemos emprender aquí: deixamos simplemente indicado que resulta chocante que varios trobadores da corte dionisina non fosen incorporados á *Compilación* na súa etapa inicial de formación. En definitiva, xulgamos que coa presente contribución ofrecemos unha achega relevante para un mellor coñecemento do proceso de constitución da tradición manuscrita, con resultados sólidos nalgúns puntos e abrindo interrogantes noutros tantos.

BIBLIOGRAFÍA

1. Fontes manuscritas

B = Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci Brancuti). Cod. 10991. Reprodução facsimilada. Lisboa: Biblioteca Nacional / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, en <https://purl.pt/15000/3/#/1> [Consultado 1/04/2025].

V = Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803). Lisboa: Centro de Estudos Filológicos / Instituto de Alta Cultura, 1973, en https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.4803 [Consultado 1/04/2025].

2. Edicións das fontes e recursos en rede

- MACHADO, Elza Paxeco / Jose Pedro MACHADO (1949-1964): *Cancioneiro da Biblioteca Nacional. Antigo Colocci-Brancuti*, 8 vols. Lisboa: Revista de Portugal.
- MOLTENI, Enrico (1880): *Il Canzoniere Portoghese Colocci-Brancuti, pubblicato nelle parti che completano il Codice Vaticano 4803*. Halle: Max Niemeyer.
- MONACI, Ernesto (1875): *Il Canzoniere Portoghese della Biblioteca Vaticana*. Halle: Max Niemeyer.
- FERREIRO, Manuel (dir.) (2018-): *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*. Universidade da Coruña, en <https://universocantigas.gal/> [Consultado 3/4/2025].
- LOPES, Graça VIDEIRA / FERREIRA, Manuel Pedro (2011-): *Projeto littera. Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*, en <http://cantigas.fcsh.unl.pt/> [Consultado 1/04/2025].
- VARELA BARREIRO, Xavier (dir.) (2004-): *Tesouro Medieval Informatizado da lingua galega (TMILG)*, en <http://ilg.usc.es/tmilg/> [Consultado 3/4/2025].

3. Estudos citados

- BREA, Mercedes (2020): «Lingua e tradición manuscrita», en *ArGaMed*, 2: pp. 37-64.
- BREA, Mercedes / LORENZO GRADÍN, Pilar (2020): «La lengua de la lírica galego-portuguesa en el devenir de la tradición manuscrita», en Stefano RESCONI / Davide BATTAGLIOLA / Silvia DE SANTIS (eds.), *Innovazione linguistica e storia della tradizione. Casi di studio romanzi medievali*. Milano: Mimesis, pp. 107-154.
- D'HEUR, Jean Marie (1974): «Sur la tradition manuscrite des chansonniers Galiciens-Portugais», en *Arquivos do Centro Cultural Português de Paris*, 8: pp. 3-43.
- (1984): «Sur la généalogie des Chansonniers Portugais d'Ange Colocci», en *Boletim de Filologia*, 29: pp. 23-34.
- FERRARI, Anna (1979): «Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale de Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti): premesse codicologiche alla critica del testo», en *Arquivos do Centro Cultural Português*, 14: pp. 27-142.
- (1993a): «Cancioneiro da Biblioteca Nacional», en Giulia LANCIANI / Giuseppe TAVANI (orgs. e coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 119-123.

- (1993b): «Cancioneiro da Biblioteca Vaticana», en Giulia Lanciani / Giuseppe Tavani (orgs. e coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 123-126.
- GONCALVES, Elsa (1993): «Tradição manuscrita da poesia lírica», en Giulia LANCIANI / Giuseppe TAVANI (orgs. e coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 627- 632.
- (2016): *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galegoportugueses*. A Coruña: Real Academia Galega.
- JENSEN, Frede (1993): «Roi Martinz do Casal», en Giulia Lanciani / Giuseppe TAVANI (orgs. e coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 586-587.
- LANCIANI, Giulia / Giuseppe TAVANI (orgs. e coords.) (1993): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- MINERVINI, Vincenzo (1993): «Estevan Fernandiz d’Elvas», en Giulia LANCIANI / Giuseppe TAVANI (orgs. e coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, p. 248.
- MONTEAGUDO, Henrique (2013): «‘Cuita grand’e cuidado’ (A 32) / ‘Coita grand’e coydado’ (B 174). Estratigrafía da variación lingüística nos cancioneiros trobadorescos», en *Boletín da Real Academia Galega*, 374: pp. 207-299.
- (2019a): «Variación scriptolingüística e tradición manuscrita da lírica trobadoresca: As variables <nh/n> e <ss/s>», en Ernestina CARRILHO / Ana Maria MARTINS / Sandra PEREIRA / João Paulo SILVESTRE (eds.), *Estudos lingüísticos e filológicos oferecidos a Ivo Castro*. Lisboa: Centro de Lingüística da Universidade de Lisboa, pp. 859-960.
- (2019b): «Variación e cambio lingüístico no galego-portugués (séculos XIII-XIV): Os clíticos *me / mi* e *lle / lhi* e outras formas en <-e> final», en *Boletín da Real Academia Galega*, 380: pp. 289-381.
- (2020): «Para a análise grafemática da **Recompilación tardía* (**Livro das cantigas*)», en *ArGaMed*, 2: pp. 157-194.
- (2022a): «Organización e estrutura do antígrafo dos Cancioneiros da Biblioteca Nacional e da Biblioteca Vaticana», en *Madrygal*, 25: pp. 161-180.
- (2022b): «O ‘estrato tardío’ da compilación trobadoresca. Subsidios para a súa delimitación e caracterización scriptolingüística», en Ricardo PICHEL (coord.), *Tenh’eu que mi fez mui gran ben. Estudos sobre a cultura escrita medieval dedicados a Harvey L. Sharrer*. Madrid: Sílex, pp. 373-394.
- (no prelo): «Subsidios para a historia do galego-portugués: o testemunho dos cancioneiros trobadorescos», publicación prevista nun volume de homenaxe á profesora Clarinda Azevedo Maia.

- OLIVEIRA, Antonio RESENDE DE (1988): «Do *Cancioneiro da Ajuda* ao «Livro das Cantigas» do conde D. Pedro. Análise do acrescento à secção das cantigas de amigo de ω», en *Revista de História das Idéias*, 10: pp. 691-751.
- (1993a): «Pero Mendez da Fonseca», en Giulia LANCIANI / Giuseppe TAVANI (orgs. e coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, p. 549.
- (1993b): «Roi Martinz d'Ulveira», en Giulia LANCIANI / Giuseppe TAVANI (orgs. e coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, p. 586.
- (1993c): «Martin Perez Alvin», en Giulia LANCIANI / Giuseppe TAVANI (orgs. e coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, p. 440.
- (1994): *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri.
- RAMOS, Maria Ana (2008): *O cancioneiro da Ajuda. Confecção e escrita*, 2 vols. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- SOUTO CABO, José António (2012a): *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*. Niterói: Universidade Federal Fluminense.
- (2012b): «En Santiago, seend' albergado en mia pousada. Nótulas trovadorescas compostelanas», en *Verba*, 39: pp. 273-298.
- (2018): «Martim Codax e o fenómeno jogralesco na Galiza sul-occidental», en Alexandre RODRÍGUEZ GUERRA / Xosé Bieito ARIAS FREIXEDO (eds.), *The Vindel Parchment and Martin Codax : the golden age of medieval Galician poetry = O Pergamiño Vindel e Martin Codax: o esplendor da poesía galega medieval*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, pp. 83-101.
- TAVANI, Giuseppe (1986): *A poesia lírica galego-portuguesa*. Galaxia: Vigo.
- (1988): *Ensaio portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda.
- VIEIRA, Yara FRATESCHI / MORÁN CABANAS, María Isabel / SOUTO CABO, José António (2012): *O amor que eu levei de Santiago: roteiro da lírica medieval galego-portuguesa, área de Santiago de Compostela*. Noia: Toxosoutos, pp. 89-92.

NOTAS SOBRE O ANTECEDENTE (ÚNICO?) DE *BV*. PRIMEIRA CALA^{*}

Mariña ARBOR ALDEA
Universidade de Santiago de Compostela

*La variante se individua mediante la confrontación del contenido
de los manuscritos, y no implica un juicio de valor*
Cesare Segre

*La collatio codicum es la fase más ingrata y una de las más delicadas
de todo el proceso editorial*
Alberto Blecua

*Computacionalmente, la colación es un problema complejo. Hemos analizado
brevemente diferentes herramientas y todas ellas demandan distintos tipos de
sacrificio al investigador; sea en la intensidad de la curva de aprendizaje
sea en la calidad de los resultados*
Helena Bermúdez Sabel

I. PROHEMIO

No ámbito de estudo da lírica profana galego-portuguesa parecería, a día de hoxe, que todo ou case todo está feito: edicións de diversa natureza e seguindo principios metodolóxicos diferentes, análise dos xéneros principais e «menores ou contaminados», estudos biográficos ou abordaxes lingüísticas de natureza varia, en soportes tamén diversos, non só conformaron unha inmensa

^{*} Este estudo forma parte dos traballos que se realizan no marco do proxecto de investigación *Universo Cantigas (IV). Edición crítica dixital das cantigas de amigo* (PGC2018-093928-B-I00), subsidiado polo Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

escoada de magma, se se me permite a metáfora, sobre a que construír un coñecemento sólido dos múltiples argumentos que abrangue esta poesía, senón que tamén fixeron aflorar un importante manancial de información que favorece a achega, desde unha óptica nova, a diferentes argumentos. Pensemos así, e só a título de exemplo, no cambio de orientación que propiciaron os ensaios de Monteagudo (2008a) e Souto Cabo (2012) sobre o desenvolvemento na *Gallaecia Magna* desta lírica ou nos múltiples datos que nos brindaron Larson (2019 [2018]) e Marcenaro (2019) a propósito da denominada *koiné* trobadoresca.

Desde o punto de vista da codicología e da crítica do texto, tamén os últimos anos trouxeron un aire novo, que veu revitalizar as conclusións a que, sobre a tradición manuscrita da lírica dos *trobadores*, chegaran —co *stemma* preliminar de Michaëlis (1990 [1904]) sempre presente— as análises pioneiras de Tavani (1969 [1967], 1979, 1988 e ensaios sucesivos) e as revisións a que estas foran sometidas por D’Heur (1974, 1984), Gonçalves (2016 [1976], 1993, 2016 [1995], 2016 [2007]) e Ferrari (1979 —con precisións de importancia en Gonçalves 2016 [1983]—, 1991, 1993a, 1993b, 2010), conclusións que se plasmaron nunha árbore xenealóxica estendida (caso de Tavani; Figura 1) ou simplificada (D’Heur, Gonçalves, Ferrari; Figura 2) que remitían, en todo caso, o conxunto dos relatores desta poesía a un antecedente común único, o denominado arquetipo ω . Tal arquetipo foi identificado tradicionalmente co desaparecido «Livro das Cantigas» que don Pedro de Portugal (†1350) legaba no seu testamento de 1350 a Afonso XI de Castela, libro este que, á súa vez —e como se admite tamén de modo convencional—, sería o referido por Colloci na nota «Messer Octaviano di messer Lactantio ha il libro di portughesi; quel da Ribera l’ha lassato» con que apostilou o seu Vat. lat. 4817 (f. 204v)¹.

¹ Este apuntamento foi estudado por Gonçalves (2016 [1986]), que describiu as posibles circunstancias que rodearon a chegada a Roma e ás mans de Colloci de tal cancionero ibérico. A filóloga identificou a dous dos personaxes citados na nota: coa etiqueta «Messer Octaviano» o humanista aludiría a Lattanzio Tolemei, un dos maiores eruditos do século xvi, embaixador da República de Siena na corte papal de Clemente VII e Paulo III, que está documentado en Roma entre 1522 e 1543, mentres que «Quel da Ribera» podería ser o clérigo bracarense António Ribeiro, «camarário de Clemente VII, encarregado pelo Pontífice, em 1525, de levar a Rosa de ouro ao Rei de Portugal e lhe expor *verbis* o que o embaixador D. Miguel da Silva havia explicado *per litteras* acerca da gravíssima situação da Cristandade» (Gonçalves 2016 [1986]: 103); nada chegou a apurarse, porén, sobre «messer Lactantio», que aínda hoxe é un personaxe descoñecido. Gonçalves indicaba nese mesmo traballo que non era posible saber a que cancionero se refería a apostila, aínda que se preguntaba se o «Libro di portughesi» podería ser «o antecedente directo de um dos cancioneros (ou dos dois?) copiados em Itália por mandado de Colloci» (2016 [1986]: 101). Case tres décadas despois, Bernardi (2017) volveu sobre o asunto, ofrecendo unha

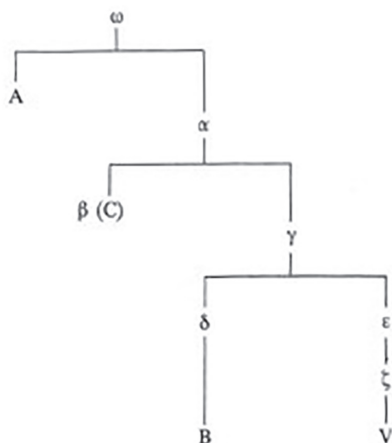


Figura 1. *Stemma* de Tavani
(1988 [1967])

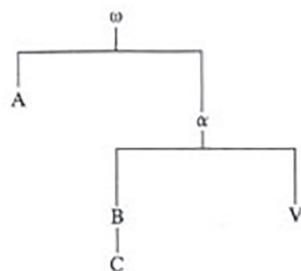


Figura 2. *Stemma* simplificado
(Gonçalves 1993)

Un dos primeiros resultados do retorno a este argumento plasmouse no imprescindible *Depois do espectáculo trovadoresco*, de Oliveira (1994). Outras novidades chegaron da análise de diferentes aspectos codicolóxicos dos manuscritos, que nos iluminaron sobre, por exemplo, a compilación destes e a imaxe ou características gráfico-visivas que podería revestir o seu modelo (Gonçalves 2016 [1991]; Lanciani 2004; Ramos 2008; Arbor Aldea 2009, 2010; Lorenzo Gradín 2011, 2013; Marcenaro 2015b, 2016a;

nova interpretación da nota collociana, que foi analizada no marco dun conxunto de apuntamentos presentes en diversos manuscritos de Colocci e en diferentes misivas enviadas ao humanista, en concreto na inédita carta que foi remitida «da Roma da tale Pier Andrea Ripanti all’umanista jesino il 13 marzo 1528» —Colocci encontrábase por motivos de seguridade fóra da «città eterna»—, en que se aludiría á fortuna que correran algúns dos seus libros e outros obxectos persoais durante o «Sacco di Roma» e durante a ocupación da cidade por parte das tropas imperiais, entre o 6 de maio de 1527 e o 17-18 de febreiro de 1528. Para Bernardi, tales notas funcionarían a modo «di promemoria faticosamente allineati in liste utili per tentare di ricucire le *disiecta membra* di una biblioteca dispersa dalla violenza del Sacco o dalla premura degli amici», isto é, podería pensarse que «il ‘libro di portughesi’ [así como outro dos volumes de interese collociano, o *Libro reale*] potessero essere non volumi di cui nel 1527-1528 Colocci aveva sentito parlare e che desiderava procurarsi o almeno studiare, bensì opere già possedute (o già avute a disposizione), delle quali ora, nella forzosa diaspora libraria più o meno direttamente imposta dalle truppe cesaree alla sua collezione, egli si affanna a ritornare padrone» (Bernardi 2017: 72, 102 para as citas). Este dato poderá implicar a que a data de copia de *BV* deba ser revisada, unha hipótese que, servíndose doutros argumentos, apunta tamén Barberini para *B* (2019: 420-421, 2023a: 159, nota 2).

Fernández Guiadanes 2016; Barberini 2019, 2022, 2023a, 2023b, 2023c, 2023d, 2024; Brea 2022, 2023, 2024; Monteagudo 2022). Finalmente, o *Fragmento Sharrer* e o *Pergamiño Vindel* tamén mereceron estudos moi coidados desde o punto de vista material, textual e musical (Sharrer 1991, 1993; Ferreira 1986, 2005, 2009, 2016, 2018, 2019; Marcenaro 2015a, 2016b; Calvia 2016; Ciaralli 2016; Arbor Aldea / Ciaralli 2018; Oliveira 2018).

Un punto de vista diverso nestas pesquisas marcárono os estudos sobre estratigrafía lingüística que desde 2008 publica Monteagudo, que complementan ou matizan as diversas «fases» que se sucederían na confección dos manuscritos. Así, o autor avanza que a denominada por Oliveira «compilación xeral» —tradicionalmente identificada co citado *Livro das cantigas* de don Pedro de Portugal— puido ser un proxecto implementado en diversos momentos e/ou soportes, destacándose entre eses estadios «un *Livro de Trovas del D. Rey Afonso*», «o *Livro das Trovas del Rey Don Denis*, ampliados en diversas etapas, e o «*Livro das Cantigas de D. Pedro*» (Monteagudo 2008b, 2013, 2015, 2019a, 2019b, 2020).

Tamén Ferreira (2008, 2016a, 2016b, 2018), Brea (2020) e Brea / Lorenzo Gradín (2020) analizaron cuestións de lingua que necesitan integrarse neste debate; a estas deben sumarse, aínda, as achegas de Penafiel (2019a, 2019b), que, partindo de datos codicolóxicos, cuestiona tanto a identificación do *Livro das Cantigas do Conde don Pedro* co antecedente de *B* e *V* como a organización que ata aquí se describira para o *Cancioneiro da Ajuda*. Pola nosa parte, contribuímos a estas liñas de investigación con diversos ensaios que descenden á análise da *varia lectio* para estudar os fenómenos de hipo e hipermetría e as súas causas, así como diversos problemas relacionados coa constitución interna das antoloxías poéticas (2012-2020).

Neste complexo, completo e poliédrico exame dos relatores da lírica profana galego-portuguesa fica, porén, un longo exercicio por facer, que foi só encetado por Tavani nos seus estudos, e que non mereceu interese por parte da crítica posterior: referímonos á *collatio* completa da lección enviada para cada cantiga polo conxunto dos manuscritos, isto é, polos tres grandes cancioneiros *A*, *B* e *V* e polos denominados «fragmentos menores» *N*, *T*, *L*, *M* e *P*, e á súa posterior análise, de que deben extraerse todas as conclusións posibles². Este exercicio, que debería estar, corrixir ou matizar canto os autores citados sinalaron, ocupará os nosos intereses futuros; del ofrecemos nas páxinas que seguen unha primeira cata.

² A tabela de concordancias/diverxencias (parciais) existentes entre *A*, *B* e *V* que elaborou Tavani pode consultarse no seu volume de 1988 (páxinas 67-72 e seguintes, para o seu comentario demorado).

II. CORPUS OBXECTO DE ESTUDO E METODOLOXÍA

Para establecermos o corpus de traballo, procedemos a un cómputo manual das cantigas, xa que non é posible realizar esta tarefa de xeito mecánico nin extraer estas cifras das bases de datos de que dispomos. Este labor móstranos que, dos 1.685 poemas que integran a tradición³, 1.378 son enviados por dous ou máis relatores:

1. textos presentes en *A* e *B*: 193
2. textos comúns a *A*, *B* e *V*: 53
3. textos copiados en *B* e *V*: 1.112
4. textos enviados por *B*, *V* e *T*: 7
5. textos comúns a *B*, *V* e *N*: 7
6. textos copiados en *B* e *L*: 5
7. textos comúns a *B*, *V*, *M* e *P*: 1

Unha vez fixado o corpus obxecto de estudo, abordamos a comparación forma a forma da lección manuscrita. A premisa teórica que seguimos vén marcada pola «suspensión de xuízo», isto é, analizamos sen ningún tipo de idea preconcebida o material e sen clasificalo *a priori* en categorías. Realizamos así, e por máis que poida considerarse anticuada —considerando a capacidade «de cubrir todas as nosas necesidades» que atribuímos ás ferramentas informáticas— unha *collatio* manual, a única posible, por outra parte.

De feito, aínda que coñecemos os antecedentes previos que para unha análise informática deste material supuxo o traballo de Bermúdez Sabel (2018), e aínda que contamos con instrumentos como CollateX, Juxta ou o empregado pola propia Bermúdez Sabel para a lírica galego-portuguesa, XSLT/XQUERY, ningún deles é aplicable ao corpus seleccionado, en canto esixen unha intervención nos datos de partida —segmentación de formas ou inserción de baleiros, entre outros— que pode alterar a validez dos resultados finais, ademais de anular o principio que situamos na base deste proxecto⁴: a identificación de variantes, entendidas estas como aquelas que «emergen como diferencias de lección, máis o menos extendidas, entre los distintos manuscritos», que «se individua[n] mediante la confrontación del contenido de los manuscritos, y no implica[n] un juicio de valor» (Segre 1990 [1979]: 53, 54).

³ Utilizamos a ordenación de *UC* (<https://universocantigas.gal/tabela-completa>), que segue a de D'Heur (1973), e que ofrece a vantaxe de manter a disposición que as cantigas ofrecen nos manuscritos.

⁴ Para as limitacións de que adoece a *collatio* informatizada remitimos a Bermúdez Sabel (2016) e aos diversos ensaios contidos en González / Bermúdez Sabel (2019).

Nesta sede móstranse, como sinalamos, parte dos froitos que tiramos dunha pequena cata que contempla os poemas UC 360-382, isto é, 23 cantigas que coinciden cos primeiros exemplares de *V* e cos seus «homólogos» en *B* (391-414)⁵. Ademais da *collatio* interna dos textos, para a que nos servimos da transcripción paleográfica dispoñible no web de UC (véxase «Manuscritos», en www.universocantigas.gal), estudaremos as notas de Colocci —de particular interese no caso de *V* (acéfalo)— e as numeracións que acompañan determinadas cantigas⁶, que poden resultar pertinentes para achegar algunhas posibles hipóteses de traballo sobre o antígrafo ou antígrafos de *B* e *V*.

III. *COLLATIO* EXTERNA

A primeira toma de contacto con *V* móstranos un códice dubitativo nos seus comezos: inicio abrupto, columna única de escritura, numeracións riscadas, reescrituras de cifras ou folios en branco, entre outros, ademais de numerosas apostilas, entre elas a debatida *Manca da fol ij ifino a fol. 43*⁷.

⁵ Deste bloque, e só a efectos da *collatio interna*, exclúense *V* 4, *B* 394 (UC 984), atribuída a Sancho Sanchez, que ofrece outra versión en *A* 291, *B* 982, *V* 569, neste punto baixo a autoría de Pero da Ponte, e *V* 13, *B* 403 (UC 733), que conta cunha redacción máis extensa en *B* 718, *V* 319. Estes casos de dobre atribución e/ou redacción serán estudados en conxunto, unha vez concluída a análise dos poemas de tradición «simple». Nos estudos de lírica profana galego-portuguesa pártese normalmente de *B*, o códice máis completo, para realizar a colación; neste caso, dada a acefalia de *V*, partimos deste último, realizando a seguir a análise do manuscrito lisboeta, que só comeza a súa equivalencia co códice vaticano no f. 88r. O lector interesado nas características e historia destes cancioneiros pode remitirse á bibliografía que se citará na nota 7 e a canto se sinalou na epígrafe introdutoria a este ensaio.

⁶ D’Heur elaborou unha tabela con estas numeracións (1974: 6-10), que se irá verificando co avance dos traballos que se propoñen nesta pesquisa. Para as referidas cifras e para as apostilas «de colación» de Colocci enviamos á bibliografía citada nas páxinas que seguen, con atención ás tabelas organizadas por Monteagudo (2022).

⁷ A interpretación desta nota e, en estreita relación con ela, de diversas cifras en caracteres romanos e arábigos datables do momento da copia presentes tanto en *V* como en *B* foi abordada por Tavani nos seus estudos sobre tradición manuscrita da lírica galego-portuguesa. Tal como aconteceu co seu *stemma*, a interpretación do apuntamento, que foi lido polo filólogo italiano como ‘falta desde o folio 2 ao folio 43’, mereceu diversos comentarios por parte de D’Heur (1974), ficando, porén, a discusión sobre tal nota e sobre o argumento en que esta se integra lonxe de darse por pechada. Nos últimos anos, a crítica volveu centrar a súa atención sobre ambos os asuntos, en boa medida como consecuencia do renovado interese que suscitaron tanto a materialidade de *B* e as apostilas con que Colocci «ilustrou» os seus códices como o bosquejo das características que revestiría o modelo que serviu para a copia dos apógrafos italianos. Para a citada apostila remitimos, en concreto, a Brea (2024), que segue a última

Cinguíndonos aos textos que aquí nos interesan, e como se aprecia na Figura 3, na marxe esquerda do primeiro folio de *V*, que foi numerado por Colocci á dereita como *l* tras corrixir unha cifra precedente, talvez 90, figura a nota *A fogli 90*, iniciándose a transcripción, a columna única, coa primeira estrofa da cantiga de Fernan Gonçalvez de Seavra *Muitos vej'eu que, con mengua de sen* (*V* 1, *UC* 360), que vai seguida da *crux* collociana con que en liñas xerais se sinala a existencia de dificultades no paso do orixinal á copia. No espazo en branco que se deixou despois, e que daría cabida a outra cobra, colocouse o *ex libris* da Biblioteca Apostólica Vaticana. En correspondencia con este códice, e como pode observarse na Figura 4, *B* (391) ofrece no f. 88r unha versión máis completa do texto; non se percibe, porén, e deixando á marxe apostilas de índole diversa⁸, o número de folio —moderno,

lectura de Tavani (2008: 308) —lectura que xa estaba en Monaci (1875: VIII)— para a primeira cifra, isto é, ‘falta desde o folio 11 ao folio 43’, e que ofrece, ademais dunha análise da bibliografía previa, diversas hipóteses relativas ao contido da lacuna a que remitiría tal nota baseándose nos estudos de Barberini en que se reconstrúen os fascículos de *B* e as súas numeracións (*vide infra*, ademais dos ensaios citados na introdución a estas liñas e na posterior nota 13). No tocante ás numeracións de *BV*, tamén estas mereceron nos últimos anos diversas achegas parciais —falta aínda unha análise de conxunto sobre elas—, que se enmarcan, así mesmo, no estudo dos elementos que estes códices fornecen para reconstruír as características do seu modelo; neste caso é de obriga citar os contributos de Barberini, que se ocupou preferentemente de *B* (2022, 2023a, 2023b, 2023c, 2023d), de Brea (2022, 2023, 2024) ou de Monteagudo (2022), que coinciden en remitir as mencionadas cifras ao modelo que serviría para copiar *B* e *V*, unha hipótese que xa apuntara Gonçalves (2016 [1983], 2016 [1999]). Son, en concreto, particularmente ilustrativos sobre o argumento os rigorosos estudos de Barberini, que aborda as cifras presentes en apertura de diversos fascículos de *B*, que se identificarían coa «prima carta della pecia assegnata a ciascun copista», que «per ragioni correlate a questo sistema di copia, doveva sicuramente coincidere con un intero fascicolo della fonte», desenvolvendo esa cifra anotada por Colocci «la duplice funzione di associare inequivocabilmente pecia dell'*exemplar* e corrispondente fascicolo di B e di consentire, pertanto, all'umanista un rapido controllo a campione in una qualunque sezione dei due codici» (Barberini 2022: 42, 43 para as citas, 2023c: 1101, 1109-1110).

⁸ Colocci colocou en *B*, e en menor medida en *V*, numerosas apostilas de carácter lingüístico, métrico e literario, ademais doutras de orde codicolóxica e organizativa, «ora annotando banali fatti grammaticali, ora invece vocaboli d'intensa carica letteraria, trovadorica o petrarchesca; ora qualificando il genere del componimento, ora computando le sillabe di un verso (e rettamente, tenendo conto della sillaba da aggiungere se tronco), ora traducendo intere espressioni o versi» (Bertolucci 1966: 14). Para esas notas collocianas consúltese igualmente Bertolucci (1972), así como Brea / Fernández Campo (1993) e o último volume que sobre o argumento publicaron Brea / Fernández Guidanes / Pérez Barcala (2021).

lémbrase que é Molteni o responsable destas cifras, que se escribiron nos folios de *B* tras o seu achado en 1875, pois Colocci non numerou os folios deste códice, a diferenza do que se verifica en *V*— e o número de cantiga —este de man do humanista—, ningún tipo de nota que apunte a posibles anomalías na copia do texto⁹, dotado, neste caso, de tres estrofas.

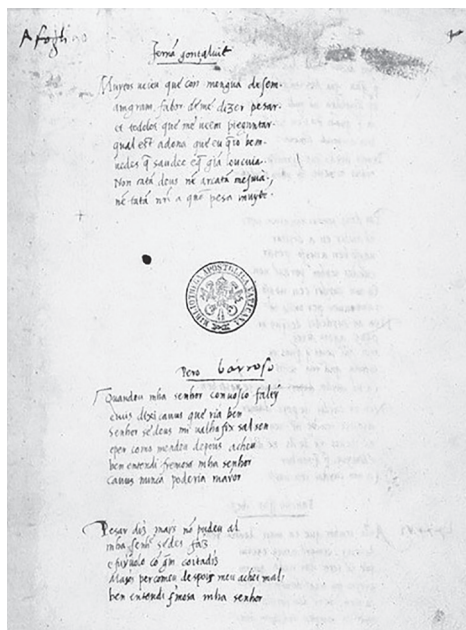


Figura 3. Folio inicial con texto de *V*

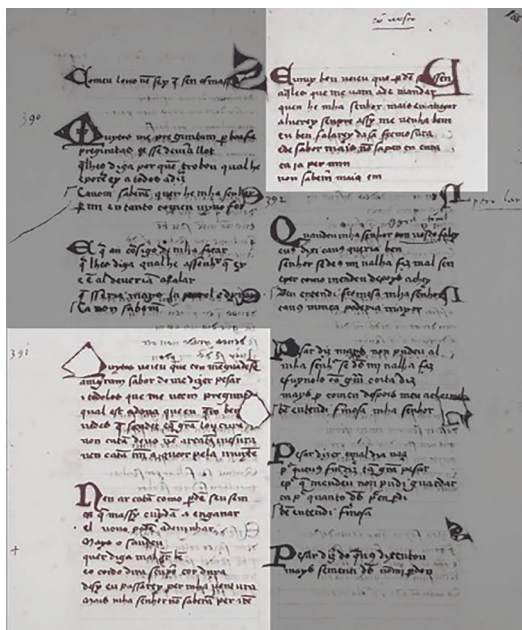


Figura 4. Cantiga inicial de *V* na versión de *B* (391)

Tornando a *V*, o comentario que Monaci redactou sobre o apuntamento *A fogli 90*, presente no primeiro folio do códice, reviste grande interese para coñecer as características de tal «reclamo»: «Il n° 90 è scritto con altro inchiostro ed evidentemente prima della parola che lo precede. Così era scritto 90 anche sull'altro margine, dove ora si legge *I*, che fu sovrapposto al 90 per cancellarlo» (Monaci 1875: 5), e para saber a que pode referirse: «sta [esa referencia] con parole che fanno credere in essa una specie di richiamo ad altro ms.» (Monaci 1875: VII). O mestre italiano non lle outorgou «nome» a este «altro»

⁹ Si se rexistra en *B* unha *crux* de Colocci que alerta, en correspondencia cos vv. 4-5 da segunda estrofa, sobre unha deficiencia visible xa na propia disposición das liñas de escritura, aparentemente incompletas. Tamén fragmentarios parecen os últimos versos da terceira *cobla*.

manuscrito, que ficou sen identidade ata que, unha vez descuberto *B* en 1875, Tavani postulou, tras analizar os reclamos e cifras presentes en *B* e *V*, unha dobre colación de *V* quer co posible modelo de *B*, δ , na súa nomenclatura, quer cun teórico ascendente directo do propio *V*, ζ . Engadindo aos seus razoamentos a nota de apertura do Vat. Lat. 4803 que antes citamos, o profesor de Roma apuntou a existencia, ademais, dun segundo interpósito na rama Vaticana- ζ : ε , *deterior*, á súa vez, de γ , un dos subarquetipos, o máis baixo, que sinalaba no seu *stemma* (Tavani 1988 [1967, 1969]: 76-80). Na sopesada resposta que ofreceu a estes argumentos, D'Heur considerou, porén, as cifras presentes en *V* como elementos procedentes do seu modelo (γ) e como resultado dunha *collatio* co exemplar de *B*, β , toda vez que o *stemma* do estudoso belga, en que desaparecían os *interpositi* de Tavani, contemplaba aínda a existencia de dous modelos diversos para os apógrafos italianos (D'Heur 1974: 4-15)¹⁰:

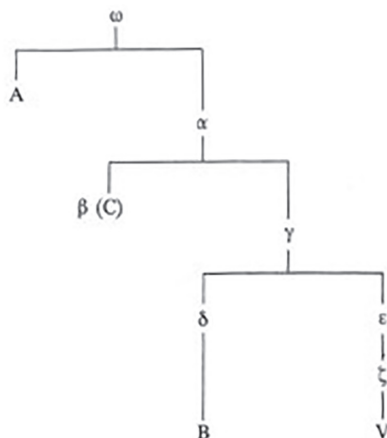


Figura 5. *Stemma* de Tavani
(1988 [1967])

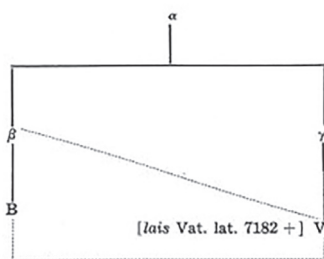


Figura 6. *Stemma* simplificado
de D'Heur (1974)

Considerando con cautela canto ata aquí escribiu a crítica —que hoxe é unánime en atribuír as numeracións presentes en *BV* ao seu modelo; véxase nota 7—, dado o carácter incipiente deste estudo e o carácter «non condicionado» que procuramos seguir nel, decantámonos por considerar —mesmo

¹⁰ Este *stemma* simplificaríase aínda máis en D'Heur (1984), con argumentos que escapan aos textos que abordamos nestas liñas, reducíndose a un único exemplar o modelo de *B* e *V* ao desaparecer o presunto antígrafo do primeiro, β . Tavani mantivo, porén, e aínda que con matices, a súa postura inicial ao longo de toda a súa vida, en particular no relativo á existencia dun dobre modelo para os cancioneiros da «rama italiana» (véxase 1988: 123-135, e estudos sucesivos).

como hipótese máis económica— que a nota *A fogli 90 de V*—repárese na primeira parte dela, escrita nun segundo momento por Colocci— remite ao seu antecedente, en concreto, e se o razoamento é correcto, e á vista de canto se referirá nas liñas que seguen, ao f. *90 do seu hipotético modelo¹¹.

Continuando coa análise de *V*, observamos que a cantiga 4, *A mia sennor; que eu máis d'outra ren*, atribuída a Sancho Sanchez (ff. 1v-2r de *V* = B 394; véxase nota 5, e UC 984), porta unha cifra en números romanos Lxxxvi (figura 7), cifra que é a primeira que con estas características se rexistra no códice da Vaticana acompañando os poemas, e que non encontra paralelo no lugar correspondente de *B* (f. 88v, figura 8). O f. 1v de *V* conclúe, por fin, co reclamo *sazon*, da autoría de Colocci, que envía ao actual f. 2r do manuscrito: neste, e como sucedía no folio apenas analizado, corríxese tamén, na súa marxe superior dereita, unha cifra precedente, difícil de identificar. Este f. 2r contén o remate do citado poema atribuído a Sancho Sanchez —o verso que enceta o folio comeza, xustamente, coa fórmula presente no referido reclamo— e nel iníciase a copia do ciclo de dúas cantigas de Afonso Lopez de Baian, *Sennor; que grav'oj'a mi é* e *O meu Sennor [Deus] me guisou* (*V* 5-6 = B 395-396; UC 363-364), que se pecha na parte superior da columna do folio seguinte, o f. 2v.

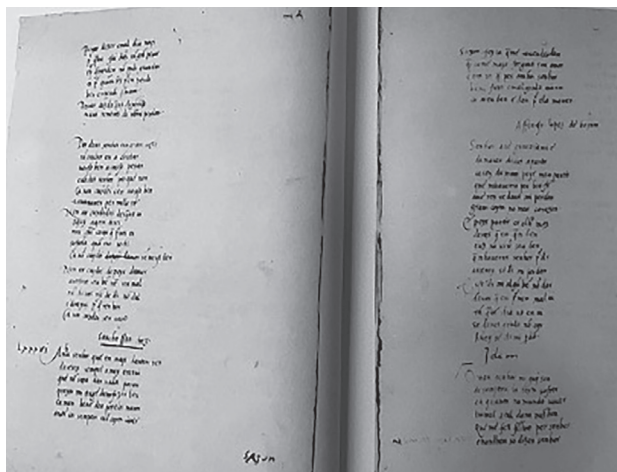


Figura 7. Folios 1v-2r de *V*

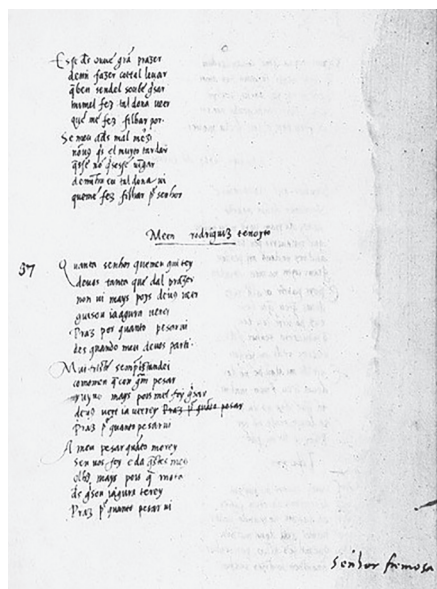
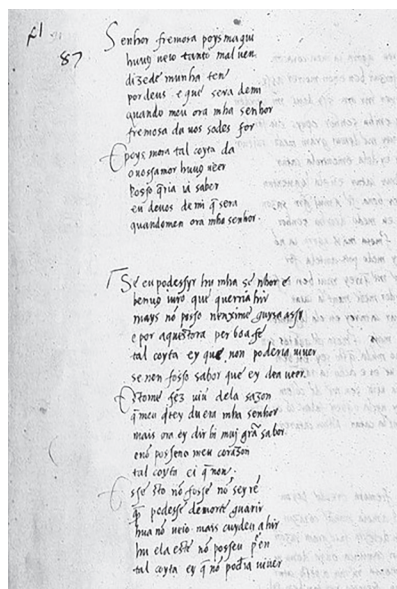


Figura 8. Folio 88v de *B*

Unha vez concluída a segunda composición do señor de Baian reproducése a cantiga de Meen Rodriguez Tenoiro *Quant'a, senhor, que m'eu quitei*

¹¹ Seguindo o proceder de Barberini nos estudos citados (véxase nota 7), sinalamos os hipotéticos folios do exemplar mediante un asterisco, reservando os números «limpos» para os folios de *B* e *V*.

(*V* 7 = *B* 397; *UC* 365), con que se abre a súa serie de textos: esa primeira cantiga vai acompañada pola segunda referencia numérica que achamos no códice vaticano acompañando os poemas, 87, neste caso escrita por Colocci (figura 9); na marxe inferior do folio, o humanista anotou outro reclamo, *Senhor fremosa*, que envía ao inicio do poema *Senhor fremosa, pois m'aqui* (*V* 8 = *B* 398; *UC* 366), do propio Tenoiro, que se transcribe, tras dous folios (recto e verso) en branco¹², no actual f. 3r de *V* (figura 10). Flanquea a cantiga de novo o número 87, tamén neste caso de man de Colocci, e, sobre el, rexístrase a apostila *fl 91*, que parece escrita en dous momentos, marcándose de forma particular o indicativo de folio, que debe atribuírse ao humanista iesino.

Figura 9. Folio 2v de *V*Figura 10. Folio 3r de *V*

O exame de *B* neste punto mostra unha copia limpa das correspondente cantigas *B* 394-398, sen elementos en aparencia destacables (figuras 11-12): parece posible, así, que nos encontremos, por un lado, e no que atinxe ao número 87, ante unha remisión interna do códice da Vaticana deste folio ao anterior dotado de texto —lémbrese a presenza entre ambos de dous folios en

¹² Estes folios mudaron de lugar no restauro do códice efectuado en 1877; nese momento colocáronse no comezo do manuscrito, aínda que figuran no seu lugar primitivo no facsímile, de acordo con Ferrari (1993b: 124).

branco—, sen descartar que esta cifra envíe, ademais, a un folio dun manuscrito de que por agora non temos datos; por outro lado, a cifra 91 remitiría ao modelo de que se copiou o propio *V*, quizais ao seu f. *91, dando seguimento á secuencia natural da copia: os ff. *90-91 do modelo serían reproducidos, así, nos ff. 1-3 e seguintes de *V*. Tomando en conta o número de cantigas que se transcriben no manuscrito romano, podemos deducir, ademais, que a serie 1-7 de *V*, que colma neste códice dous folios completos —lémbrase que a copia se fixo a columna única—, ocuparía un folio único no modelo, isto é, o referido f. *90, un dato que, por outra parte, casa ben con canto sabemos do manuscrito que máis podería parecerse a ese cancionero perdido, o *Fragmento Sharrer* (cfr. Sharrer 1991, 1993; Gonçalves 2016 [1995]: 287-293; Monteagudo 2022: 172-173); a partir de *V* 8, *Senhor fremosa, pois m'aqui*, comezaría o f. *91 dese exemplar.

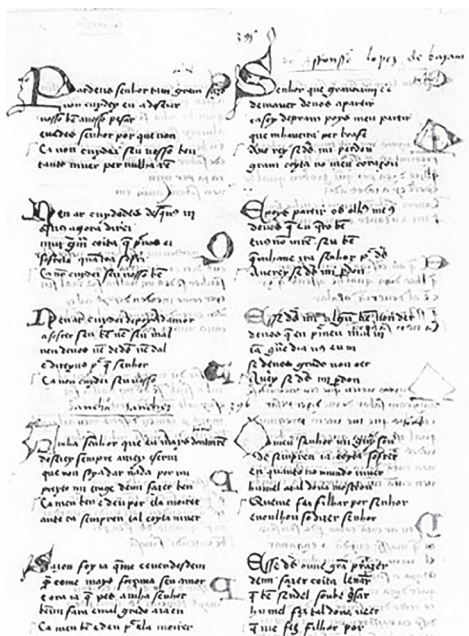


Figura 11. Folio 88v de B

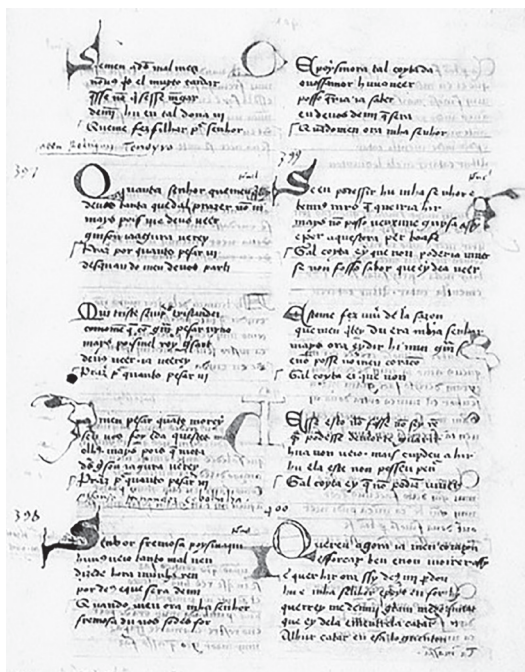
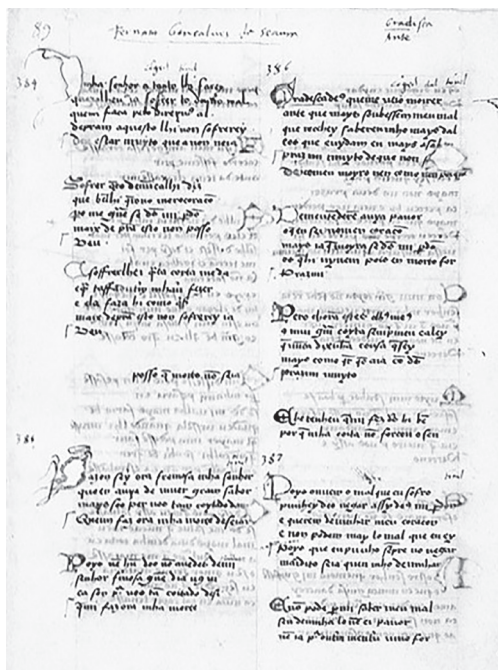
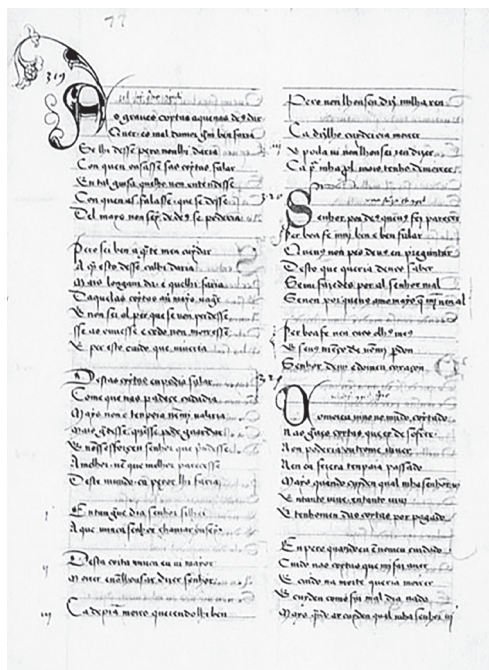


Figura 12. Folio 89r de B

Se esta análise dos datos é correcta, acharíamos resposta a dúas das notas remisivas de Colocci. Mais, a que se refire a cifra en números arábigos 87, escrita polo propio humanista nos puntos de *V* sinalados? E o número romano *Lxxxvi*? Volvamos a B.

Se folleamos o facsímile do códice lisboeta na zona que nos ocupa, verificamos que o ciclo de textos de Fernan Gonçalves de Seavra, de que, como anotamos antes, *V* conserva só a primeira *cobla* dunha cantiga, se inicia en *B* no f. 87r, en que se reproduce a primeira das pezas que lle é atribuída ao trovador, *A mia sennor atanto lle farei* (*B* 384; *UC* 353), que vai precedida pola correspondente rúbrica, escrita por Colocci. No folio en causa (figura 13), ademais das cifras que numeran as cantigas sucesivas —*B* 385-390; *UC* 354-359—, das notas de comentario do humanista e dos sinais con que parece remitirse a unha copia que non debeu estar exenta de dificultades, figura, na marxe superior esquerda, o número 89, que tamén neste caso foi escrito por Colocci. Como indica o reclamo *A mha sig*, escrito polo humanista na marxe inferior dereita do f. 86v, que ficou en branco, ese f. 87r inicia un novo fascículo de *B*, o número 11 de acordo coa descrición de Ferrari (1979: 109-111; véxase tamén Barberini 2023b).

Figura 13. Folio 87r de *B*Figura 14. Folio 75r de *B*

A que remite esa cifra colocciiana 89? Se continuamos folleando a edición facsimilar de *B*, na marxe superior esquerda do f. 75r encontramos a cifra 77 (imaxe 14), tamén neste caso escrita polo iesino. Como permite deducir

a seriación e a análise dos fascículos de *B*, e como ben sinalou Barberini nos seus estudos, tal cifra 77 envía ao exemplar de *B*, isto é, ao que sería o seu f. *77, primeiro do actual fascículo 10 do códice de Lisboa e primeiro do que sería o fascículo 8 do cancionero, despois perdido, que chegou a mans de Colocci nos anos previos ao «Sacco di Roma»¹³. Ese fascículo 10 comprende os actuais ff. 75-86 de *B*, como pode verse no esquema que se fornece na figura 15 (Ferrari 1979: 109; Barberini 2023b: 131; 2023c: 1108), en que se aprecia, en correspondencia co actual f. 75, a cifra remisiva 77, cifra que enviaría ao modelo e que marca a pauta para explicar o sucesivo número 89 que Colocci escribiu tamén en *B*, un número que remitiría ao comezo da seguinte *pecia* do exemplar, que se inauguraría cun primitivo f. *89, como se deduce da reconstrución que do primitivo fascículo 8 do antecedente do actual Colocci-Brancuti realizou o propio Barberini (2023b: 137; 2023c: 1107; figura 16)¹⁴:

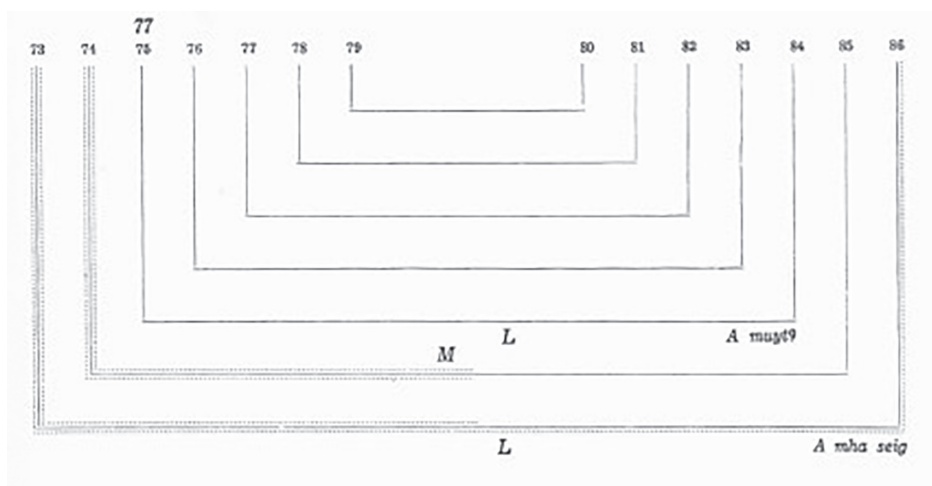


Figura 15. Estrutura do fascículo 10 (actual) de *B* (tomada de Barberini 2023b)

¹³ Para a reconstrución dos fascículos do antecedente de *B* léase Barberini (2022, 2023b, 2023c, 2023d), que se detén no prego 10 do actual manuscrito lisboeta.

¹⁴ Barberini ocupouse da análise detallada dese fascículo 10, tal como hoxe se mostra en *B*, e das previsións que Colocci realizou no momento da súa copia en diversos traballos (2023b, 2023c), en que fornece, ademais, unha aguda reconstrución do fascículo correspondente do modelo. Os datos que achega son de grande interese para fixar como funciona o códice nese punto, como puido ser o seu modelo e os posibles danos que nel podían verificarse neste sector en concreto: «La previsione d'un fascicolo leggermente al di sotto del formato del quaderno della fonte [un senión, ff. *77-88 na fonte, un quinión nas previsións de Colocci, ff. 75-84] dipenderà dal fatto che la zona finale della *pecia* doveva essere a tal punto deteriorata che non fu possibile copiare in *B* le prime

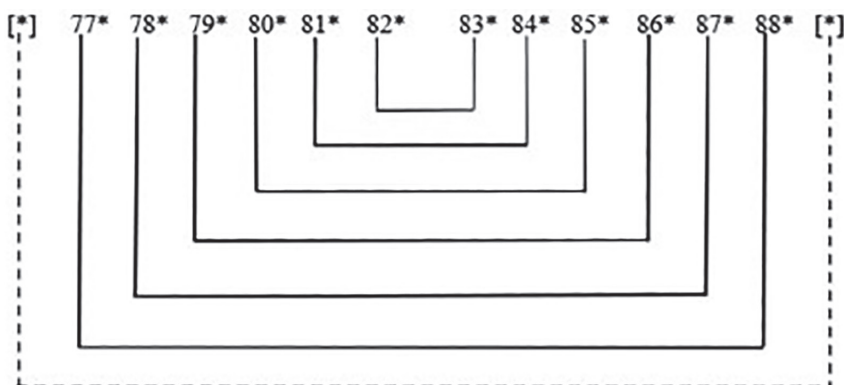


Figura 16. Estrutura do fascículo 8 do exemplar de *B* (tomado de Barberini 2023b)

Así mesmo, computando os textos de *B* copiados no folio 87r, verificamos que contén seis cantigas completas (*B* 384-389; desta última —moi extensa, pois consta de catro estrofas e unha *fiinda*; cfr. *UC* 358— só unha liña de texto pasou ao folio seguinte, o 88r): caberían estas, por tanto, no primitivo f. *89 do modelo, copiándose *B* 390 e sucesivas no seguinte folio, que se correspondería co f. *90 do exemplar, concordando así a hipotética reconstrución do antecedente de *B* e o seu número de folios coas cifras que nos proporciona Colocci tanto en *B* (89) como en *V* (*A fogli* 90, *fl* 91).

Quedan, porén, dous números sen resposta: a cifra romana *Lxxxvi*, que flanquea *V* 4, atribuída a Sancho Sanchez, e a (duplicada) cifra en arábigos 87, que acompaña as cantigas de Tenoiro. Remitirán tamén estas cifras ao modelo?, é dicir, aos ff. *86 e *87 primitivos? Non o parece, atendendo a que *V* sinala que estes textos estaban presentes en *A fogli* 90 e 91. Aludirían, tal como os números 77 e 89 a unha *pecia*? Considerando canto ata aquí indicamos, non parece plausible, en tanto en canto son números sucesivos, contrariando o principio que rexe a *pecia*, isto é, o cómputo do conxunto de folios de cada fascículo, principio que explica o paso de 77 a 89: 12 folios son os que median

sette *cantigas* di Fernan Gonçalves de Seavra (A210-A216), tramesse dal solo A». Os cálculos de Colocci non serían, aínda contando con ese deterioro, atinados, debendo engadirse a ese quinión primitivo un binión, de que só se empregaría a «prima metà (primitivo fasc. 10bis: cc. 85-86 + 73-74)». O resultado foi un heptanión «ottenuto con l'aggregazione in un unico quaderno dei primitivi fascicoli 10 e 10bis, inizialmente concepite [...] come due unità codicologiche autonome» (Barberini 2023c: 1107-1108; véxase tamén, Barberini 2022b, dedicado integralmente ao argumento, en que o autor realiza unha fina crítica ás hipóteses manexadas polos especialistas sobre esta «falta» de *B* e do seu modelo).

entre a primeira e a segunda, en absoluto unha sucesión de folios como a que mostra o códice da Vaticana.

Un expediente cómodo para explicar tales cifras de *V* sería recorrer a un erro de Colocci, mais, considerando que estes primeiros folios da copia se mostran dubitativos, que foron numerados unha primeira vez, sequera fose o primeiro, cunha cifra que foi despois riscada (véxase canto se sinalou a propósito do f. 1: 90 (riscado) > 1; cfr. Monaci 1875: 5), voltos a numerar por Colocci de 1 a 10, que cancelou tamén esta numeración para, posteriormente, e a partir do primitivo f. 10, numerar o resto do manuscrito comezando de novo coa cifra 1, deberemos analizar o conxunto deste sector e o sucesivo para formular, de ser posible, algunha hipótese que permita explicar a actuación do humanista e as decisións que adoptou á hora de copiarse este manuscrito: mandou copiar primeiro *V* ou parte del, ensaiando nestes primeiros folios as decisións que tomaría despois?; de ser así, por que comeza a copia neste punto? Nada podemos apurar ao respecto.

Aínda no que atinxe á *collatio* externa deste sector dos códices, no f. 3v, col. a, de *V*, en correspondencia coa cantiga de Tenoiro *Sennor fremosa, creede per mi* (*V* 11 = *B* 401; *UC* 369), áchase a cifra 92 riscada, unha cifra que non parece corresponderse, á vista do número de textos que se reproducirían no hipotético f. *91 que antes describimos, cun posible f. *92 do exemplar, e atendendo a que en *B* a copia non mostra anomalías que apunten a posibles deficiencias no modelo. Talvez aquí o guarismo si se escribiu de forma errada, anulándose despois.

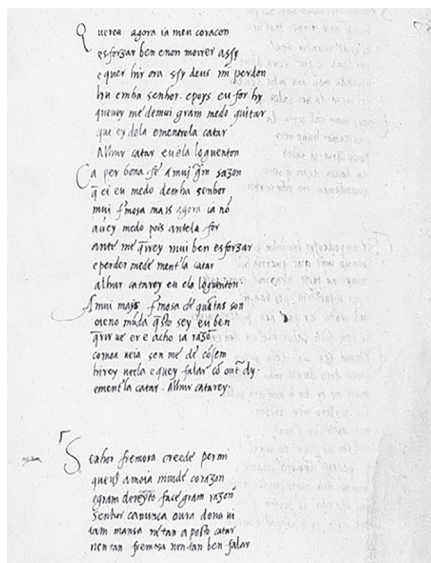
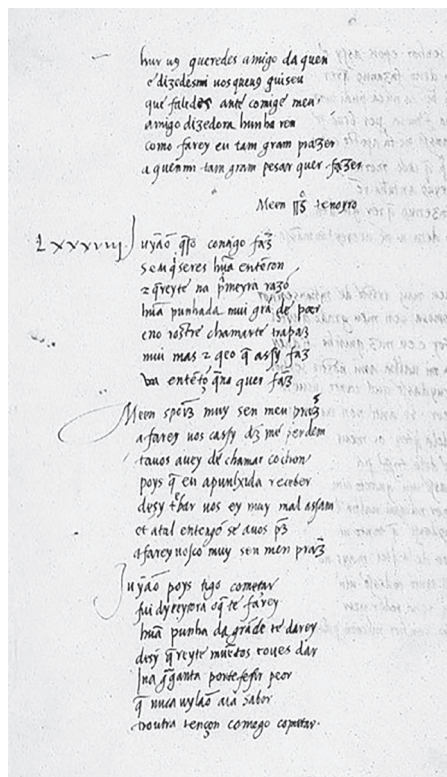
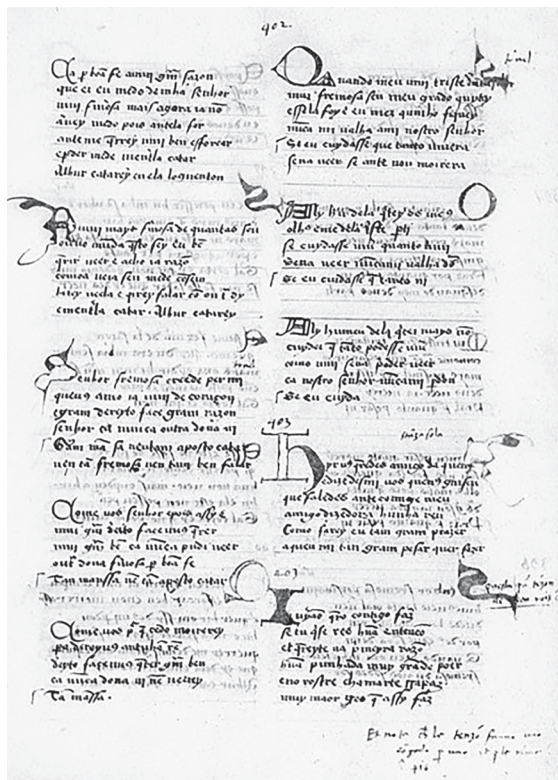


Figura 17. Folio 3v de *V*

Avanzando ao folio sucesivo de *V*, o f. 4, no seu verso, a tanto agresiva canto festiva *tensó* en que participan o propio Tenoiro e Juião Bolseiro *Juião*, quero tigo fazer (*V* 14 = *B* 403; *UC* 371) vai acompañada pola cifra *Lxxxviiij*, e precedida pola rúbrica remisiva a Tenoiro (figura 18). No manuscrito lisboeta, pola súa parte, o debate iníciase na parte final do f. 89v, continuándose no f. 90r, en que ocupa toda a súa col. a, sen aparentes anomalías, excepción feita da ausencia da rúbrica atributiva —esta debía estar no orixinal, xa que foi reproducida en *V* polo copista, coma nos casos precedentes; en *B* é Colocci o responsable de escribir as *razos* no sector que nos ocupa—.

Figura 18. Folio 4v de *V*Figura 19. Folio 89v de *B*

A que remite este número *Lxxxviiij* de *V*? Seguindo a liña argumental que ata aquí desenvolvemos, o máis prudente é considerar que se trata dun novo envío ao modelo de *V*; porén, e atendendo ás cifras 90 e 91 que se rexistran nos ff. 1 e 3 do códice da Vaticana e a canto sinalamos nas liñas precedentes, carecemos, tamén aquí, de argumentos que expliquen a diverxencia numérica.

Ao remate desta *tensó V* reproduce, e Colocci risca, catro versos correspondentes á terceira estrofa da seguinte cantiga, *Senhor fremosa, des quando vos vi*, de Afonso Fernandez Cebolhilha, que precede a propia rúbrica atributiva do poema e a propia copia do texto completo (*V* 15, *UC* 372; figura 20). Por que? É obvio que o humanista corrige un erro, mais non é simple fornecer unha explicación para este, faltando, ademais, calquera tipo de axuda en *B*, que conclúe a col. a do folio, o 90r, co debate poético que antes citamos, iniciando a col. b coa cantiga en causa (*B* 404; figura 21): podería explicarse esta incidencia por un cambio de folio ou de columna no orixinal, por un salto ou anticipación, considerando, ademais, que o poema se copia completo a seguir, entre este f. 5r e a col. a do f. 5v? Non o sabemos. Si podemos afirmar, en troca, que a lección de *V*, nos dous casos, e feita excepción de mínimas diferenzas nalgunha grafía ou desenvolvemento dalgunha abreviatura, é idéntica.

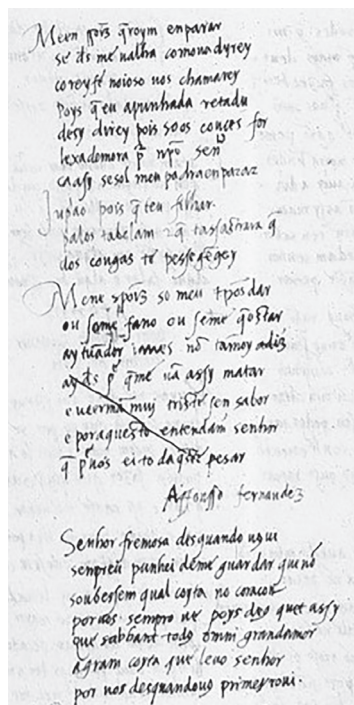


Figura 20. Folio 5r de *V* (detalle)

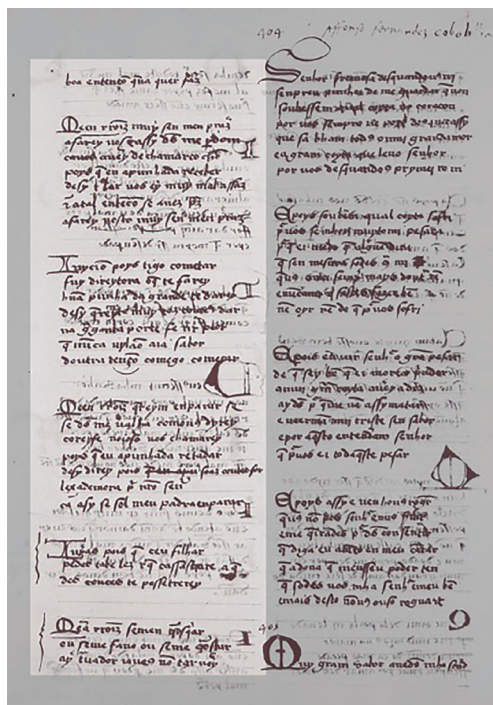
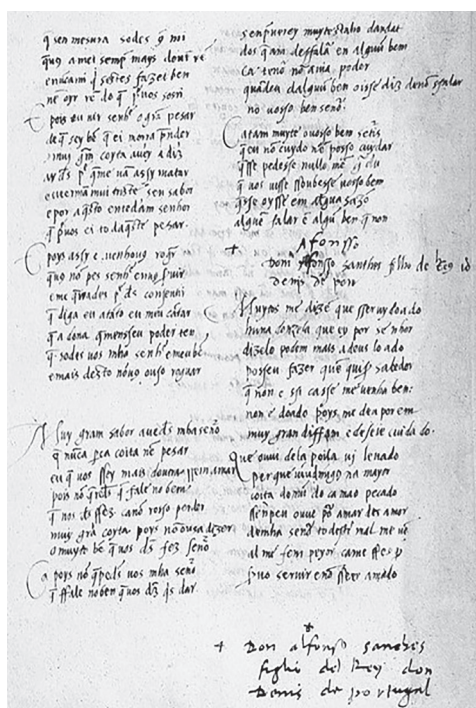
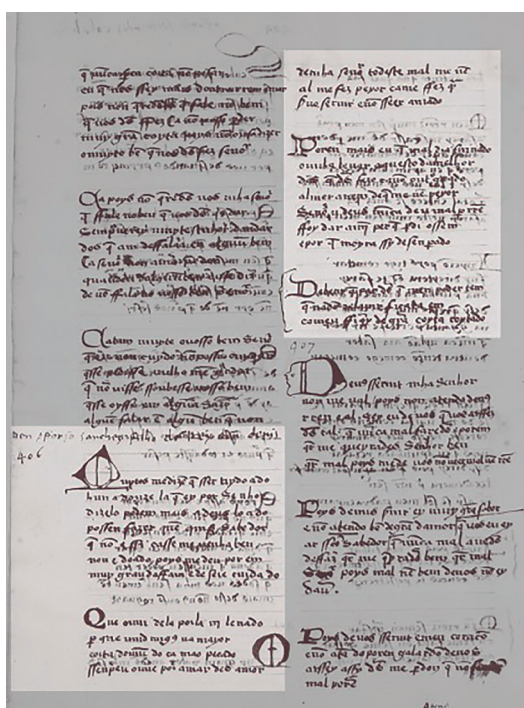


Figura 21. Folio 90r de *B*

Finalmente, en *V*, na columna b do f. 5v, o copista escribiu, antes da cantiga *Muitos me dizem que servi doado*, da autoria do bastardo de don Denis, Afonso

Sanchez, a rúbrica, *Dom Afonso santhes filho de *l/*e9 idm / denjs de por**. Colocci anotou antes dela, e nun segundo momento, *Afonso*, acompañado dunha cruz; despois recuperou e completou a rúbrica na marxe inferior do folio, o 5v (figura 22). O dato de *Portugal* falta en *B*, f. 90v (figura 23), que reza simplemente: *Don affonso Sanchez filho del Rey don denis*; neste caso, o humanista, responsable de reproducir a rúbrica, puido, simplemente, omitilo. Parece, así, que Colocci está tamén neste caso confrontando *V* co seu modelo.

Figura 22. Folio 5v de *V*Figura 23. Folio 90v de *B*

De canto acaba de exporse, e tomando como base a lectura dos manuscritos e dos excelentes traballos publicados pola crítica nos últimos anos, en particular os de Barberini referidos aos primeiros fascículos de *B*, parece posible ofrecer unha hipótese explicativa para algún dos enigmas que ofrecen os folios iniciais de *V*, en particular para as notas *A fogli 90 e fl 91*. Cuestión diversa sucede coas demais cifras localizadas nos folios obxecto de análise, para os que non contamos cunha explicación plausible: como sucedeu coa tan traída e levada apostila *Manca da fol ij ifino a fol. 43*, que só agora parece

encontrar unha lectura xusta —non parece referirse á perda de texto unha vez acabado o códice, senón a unha falta parcial de paquetes de traballo no momento de abordarse a copia—, talvez poidamos resolver estes elementos discordantes unicamente cando avancemos na investigación e nos situemos na perspectiva de Colocci. Explicar que ocupaba a mente do humanista naquelas xornadas, que debían ser de traballo frenético, e como puido obrar, cos seus acordos e trasacordos, en que momentos e en que fases, quizais non poida ser nunca máis que unha hipótese de traballo¹⁵.

IV. *COLLATIO* INTERNA

A análise das cantigas ofrécenos, en primeiro lugar, unha serie de datos que non se mostran produtivos nesta fase da investigación e que, polo tanto, non serán considerados, como a presenza ou ausencia de puntos, o desenvolvemento ou non de formas abreviadas, o desprazamento de elementos braquigráficos idénticos dun grafema a outro, o emprego de «deseños» diversos para representar unha mesma abreviatura, ou a, en liñas xerais, falta de marcaxe do refrán en *V*. Tampouco se considerarán diverxencias gráficas do tipo <i> / <y>, <j> / <i> ou <m> / <n> finais. Valor diferente presentan os fenómenos que se abordan nas liñas que seguen¹⁶:

1. Diverxencias na segmentación dos versos: *UC 365, UC 369, UC 370, UC 373, UC 374, UC 375, UC 376, UC 377* ou *UC 380*.
2. Omisión, quer en *B*, quer en *V*, de un ou de varios elementos, circunstancia que pode provocar hipometría¹⁷: *UC 361* (diz *B* : diz' *V*), *UC 364*

¹⁵ Son elocuentes ao respecto estas palabras de Barberini, que segue os pasos da súa mestra, A. Ferrari: «Alla mesa in opera del 'prezioso' codice —copiato alla pecia: procedimento affatto inusuale nella produzione di libri manoscritti di poesia romanza— presero parte sei copisti [...], probabilmente funzionari della Cancelleria e/o della Biblioteca pontificie, assoldati clandestinamente da Colocci o almeno così sembrerebbe, visto che da una lettera di Annibal Caro a Felice Paciotto (datata 1561, qualche decennio dopo la confezione di *B*) si inferisce che tra i suditti del Romano Pontefice vi «è carestia di chi scriva», in quanto «scrittori ci sono pochi, e quelli la più parte servono a la Libreria sopradetta, e non è lor lecito a scriver per altri» (Barberini 2023a: 159-160). Referidas tales palabras aos copistas de *B*, poden facerse extensivas ao amanuense de *V*.

¹⁶ Neste punto é imprescindible a referencia a Monaci (1875: VII-XIV e XXV-XXX, páxinas as últimas que se corresponden co ilustrativo *Appendice II. Tavola dei principali errori che si osservano nella scrittura del codice*). A cantiga *UC 360* foi minuciosamente analizada por D'Heur (1984: 24-26).

¹⁷ Por obvias razóns de espazo, fornecemos un número mínimo de exemplos para cada *item*, aínda que en liñas xerais as formas rexistradas son moi abundantes. En cursiva sinalamos o segmento en que se detecta a anomalía.

(*meçi B : me'zi V*), UC 365 (*mays pois me deus ueer B : mays poys deu9 ueer V*), UC 367 (*Esse esto B : E sse sto V*), UC 369 (*outra B : oura V*), UC 372 (*sempro ue BV*; e a gram coyta B : *agram coyta V*; *desquando 9 B : desquando9 V*), UC 374 (*deu B : de V*), UC 375 (*Senher B : senhe V*; *q̄r me B : me V*), UC 378 (*perdi ossem B : perossem V*), UC 382 (*τ leyxade m̄j q̄ uos q̄ro bem B : c leyxade q̄ nos quero bem V > e leixade min que vos quero ben*). Dentro desta categoría poden incluírse os erros por salto de igual a igual, como o que se rexistra en UC 376 (*de uos bem polo grandamor / q̄ uos B : om. V*). Con excepción do *homoioteleuton*, que obedece a outra mecánica, e como pode apreciarse nos exemplos, os elementos ausentes son abreviaturas, grafemas en contextos de igualdade gráfica ou formas de escaso corpo fónico e de igualmente escasa entidade gráfica que caen con frecuencia no proceso de copia, na liña do sinalado polos manuais de crítica textual ou, no caso específico da lírica galego-portuguesa, por, entre outros, Arbor Aldea (2012a, 2012b).

3. Repetición ou acrecentamento de elementos quer en *B* quer en *V*, que con frecuencia provoca hipermetría: UC 364 (*leuār B : leuar V*), UC 371 (*se / se d̄s B : se d̄s V*), UC 373 (*deffala'i B : desfala' V*), UC 379 (*enō B : eno V*; *cartar B : catar V*), UC 380 (*mercej B : merercej V*), UC 381 (*de saguisado B : de s̄aguisado V*). Tamén neste caso as faltas obedecen a mecanismos simples, que pasan polo desenvolvemento dunha abreviatura e pola súa presenza no mesmo vocábulo, pola repetición de grafemas por atracción do contexto ou pola substitución, talvez na fase de ditado interior e memorización da pericopa, de estruturas lingüísticas desta por outras que lle eran familiares ao copista (para ulteriores exemplos, tanto deste apartado como do precedente, remitimos a *infra*, 7).
4. Desenvolvemento erróneo de abreviaturas ou cativa interpretación das presentes no exemplar: UC 361 (*d̄s B : des V*), UC 374 (*q^w B : q̄ V > quen*), UC 377 (*Por B : Per V*), UC 380 (*q^endalguē B : q̄le/ndalguē V*), UC 381 (*poz qⁱ B : poz q̄ V > porque*, *oūts B : oudes V*; *yō ē B : pō est V > por én*; *par q̄ B : por q̄ V*; *q̄ po B : q̄po V > que pero*).
5. Anticipación de elementos: UC 380 (*pouco B : puoco V*). En UC 362: *Ca nō cuydei sen uosso bē B : Ca nō cuydei (depoys damor) sē uosso ben V*, o códice da Vaticana anticipa dous vocábulos do primeiro verso da seguinte estrofa, que foron corrixidos (*incipiens error*).
6. Confusións gráficas:
 - a > c: UC 371 (*Iuyciō B : Juyão V*).
 - a > e: UC 381 (*guarda B : guarde V > guarda*).
 - a > i: UC 374 (*grandaffam B : gran diffam V*), UC 376 (*men dauem B : men diuem V*).

- a > o: UC 382 (facades B : facodes V > *façades*; Acobar B : acabar V; matade B : matode V).
- ar > u: UC 371 (retadar B : retadu V > *recadar*).
- au ~ ui: UC 379 (pauor B : puior V).
- c / ç > t: UC 360 (catā B : tatā V), UC 371 (entençō B : entētō V).
- c > g: UC 371 (entēcō B : entēgō V).
- cr (r longo) > q: UC 371 (creo B : qeo V).
- d > l: UC 371 (pedes B : palos V > *pelos*).
- d > t: UC 371 (doutra B : troutra V [aínda que podería lembrar un D, como leu Monaci]).
- e > a: UC 375 (atā do B : atēdo V).
- e > c: UC 375 (ey B : cy V).
- e > o: UC 375 (de B : do V; faredē B : faredō V), UC 380 (deuosso bem B : douo ssobem V).
- f > r (longo): UC 365 (roy B : foy V).
- f > t: UC 381 (faria B : taria V).
- f > s (alto): UC 372 (sofri B : sosri V).
- f > t: UC 382 (teyxe BV > *feixe*).
- g > d: UC 375 (grā damor B : drādamor V; en UC 378 rexístrase unha emenda de copista que nos informa sobre este posible erro: perdas B : perdas V, corrixido no códice da Vaticana sobre un *pergas* precedente).
- i > a: UC 382 (daguen B : dignen V > *dig'eu*).
- i > l: UC 382 (la BV > *ja*).
- i > o: UC 381 (nomigalha B : ny migalha V > *nimigalha*).
- i > r: UC 379 (coita B : corta V).
- l > d: UC 382 (deade B : da de V > *leade*).
- l > s (alto): UC 368 (esa B : ela V).
- lxi > ha: UC 371 (apunhada B : apunxida V).
- m > n/u: UC 381 (uelhoria B : nelhona V > *melhoria*).
- m > ni: UC 362 (ġm B : ġni V).
- m > nr: UC 360 (mī B : nrī V).
- m > nt: UC 372 (sa bham B : sabhant V).
- m > ui: UC 362 (muer B : uiuer V).
- mi/j > nu: UC 382 (mġ B : nū V).
- n > i: UC 375 (nē B : iē V).
- n > m: UC 382 (sem^r B : cem^r V, sen^r B : cem^r V).
- n > u: UC 361 (do qñ9 B : do qu9 V), UC 362 (uon B : nō V; seu B : sen V).
- o > a: UC 380 (ssodela B : ssadela V), UC 382 (Canāley B : Canā sey V > *Ca non sei*).
- o > c: UC 379 (Soom B : Scom V).
- o > d: UC 375 (ssoō B : ssdō V).

- o > e: UC 371 (pdom B : perdem V; auez B : auos V), UC 382 (pdon B : perdem V).
- o > s: UC 371 (maor B : mas (τ) V).
- p > r: UC 373 (posso B : rosso V).
- p > y: UC 381 (yō ē B : pō est V).
- r > i, rr > ir: UC 360 (q̄ro B : q̄io V; loucura B : loucuia V; mesura B : mesuia V), UC 363 (mhauera B : mhauerra V), UC 367 (queiria B : querria V), UC 369 (moirerey B : morrerey V), UC 380 (rrem B : irem V).
- r (longo) > p: UC 371 (n̄ro B : n̄pō V), UC 373 (q̄red̄s B : q̄ped̄s V).
- r > t: UC 362 (rē B : te V), UC 365 (ueer B : ueet V), UC 368 (quitat B : quitar V).
- r (longo) > s (alto): UC 371 (fe rir B : fesir V).
- r > y: UC 382 (moytal B : mortal V).
- r > z: UC 381 (poz BV).
- ri > a : UC 372 (sofri B : sofa V).
- ri > n: UC 381 (uelhoria B : nelhona V > melhoria).
- rr > n: UC 380 (monerey B : morrerey V).
- rr (longo) > sp: UC 371 (rrōiz B : spoiz V).
- rr (longo) > ss (longo): UC 371 (assastrar B : assastrar V > arrastrar).
- rr > u: UC 368 (querrey B : queuey V).
- s > c: UC 382 (sen^r B : ceñ V).
- s > e: UC 381 (deus B : deue V).
- s (longo) > l: UC 360 (pela B : pesa V), UC 382 (Canāley B : Canā sey V > Ca non sei).
- s > t: UC 373 (seno^r B : teno^r V), UC 376 (esso B : esto V).
- s > z: UC 371 (d̄s B : d̄z V; auez B : auos V).
- s > 9: UC 365 (deus B : deu9 V).
- ss (longo) > ll: UC 382 (Alli B : assi V).
- t > c: UC 371 (ceu B : teu V), UC 379 (cātauerā B : tantauerā V).
- t > d: UC 381 (ouñs B : oudes V).
- t > f: UC 381 (falhado B : talhado V).
- t > r: UC 371 (coreyfe BV), UC 372 (morta B : morra V > mort'a).
- y > r: UC 374 (coyta B : corta V).
- y > u: UC 361 (depoys achey B : depous acheu V; mays B : maus V).
- y > x: UC 382 (leixe B : lexxe V, a través de leyxe).
- u > a: UC 382 (mando BV > mundo).
- u > t: UC 365 (uerey B : terey V).
- u > ti: UC 374 (sser tiy B : sser uy V).
- x > e : UC 382 (q̄yco B : q̄yeo V > queixo).
- x > r: UC 382 (q̄yre B : q̄yxe V).

- $z > m$: UC 371 (assaz B : assam V), UC 374 (fez B : fem V), UC 375 (deffaz' B : deffa $\tilde{m}$ V).
 - $z > 9$: UC 374 (ffez B : ffe 9 V).
 - $9 > a$: UC 371 (comou 9 B : comoua V), UC 382 (q̃nt 9 B : q̃nta V).
 - $9 > g$: UC 381 (dos se golhos B : dos semolhos $V > dos seus olhos$).
 - $9 > o$: UC 377 (u 9 B : uo V).
 - $9 > s$: UC 375 (deu 9 B : deus V).
 - $c > r$: UC 371 (r̃q̃ B : c̃ q̃ V).
7. Diverxencias gráficas con valor fonético: UC 361 (fiz B : fix V), UC 363 (coraçon B : corazon V), UC 368 (esforçar B : esforzar $V > esforçar$), UC 369 (facenu 9 B : fazanu 9 $V > faç'en vos (querer)$), UC 370 (nũca B : nuncha V), UC 371 (d̃s B : d̃z V ; entẽcõ B : entengõ B), UC 379 (dell̃s B : dell̃s V), UC 382 (facades B : facodes $V > façades$), que poden obedecer á práctica escrituraria do copista ou ben á súa fonética propia, que transloce na transcrición que realiza.
8. Erros ou variantes compartidos por BV . Estes versos, entre outros, ofrecen lecturas erradas en ambos os manuscritos, proporcionando segmentos hipómetros ou hipérmegos.
- UC 365: guisou iaagura uerey B : guisou iaagura uerei $V > [Deus]$ guisou, ja agora verei.
 - UC 370: Aly hu dela q̃tey os me 9 B : Aly hu dela q̃tey os meus $V >$ hipometría, que resolve A : Ali u eu dela quitei os me 9 $> ali u eu dela quitei os meus (ollos)$.
 - UC 371: Iuyãõ q̃ro contigo fãz B : Juyãõ q̃ro contigo faz' $V > -Juiãõ, quero tigo fazer$; eno rostre chamarte rrapaz. B : eno rostre chamarte trapaz $V > eno rostr[o], e chamar-te rapaz$; Iuyas pois q̃ ceu filhar B : Jup'ao pois q̃ teu filhar. $V > Juiãõ, [de]pois que t'eu filhar$.
 - UC 374: p que unid mig 9 ua mayor B : per que uiudmig 9 na mayor $V > per que viv[o], amigos, na maior$; al me fez peyor came ffe 9 q̃ w B : al me fem peyor came ffe 9 q̃ w $B > [e]$ al me fez peor, ca me fez quen.
 - UC 376: deuos terrad̃s / bem ssey B : deuos temad̃s. / bem ssey $V > de vós, [e] terredes, ben sei$.
 - UC 380: come sse ffosse ben q̃rer me porem B : come sseffosse ben q̃rer me porem $V > come se fosse ben, quer-me por én$; gram mal a quẽ uũca merecj B : gram mal a quem nũca mererecj $V > gran mal a quen [o]$ nunca merec'i; serue nõ pede ia q̃ lhi den B : serue non pede ia q̃ lhi den $V > serv'e non pede ja-que, [que] lhi den$.
 - UC 381: mais aq̃le q̃ q̃uos (s) manda s· B : mais aq̃le q̃ q̃ uos manda s. $V > mais aquele que vos manda$, con anticipación, ademais, do grafema que inicia o verso seguinte.

– UC 382: Poys q̄euos p hy mays *de ualer cuydades* B : Poys q̄euos per hy mays *de ualer euydades* / (cuydade) V > *Pois que vós per i máis valer cuidades*; cocar uos edes cō A maõodo peixe B : cocaruos edes cō a maõodo pixe V > *coçar-vos-edes con a mão do peixe*.

As faltas apuntadas nas liñas precedentes, e, en particular, as confusións gráficas, permiten explicar segmentos aparentemente inintelixibles dos poemas que poderían suscitar dúbidas sobre o antecedente de B e V. A modo de exemplo, servirémonos das dúas *fiindas* da *tensó* en que debaten Meen Rodriguez Tenoiro e Juião Bolseiro (UC 371):

–(I): Iuyas pois q̄ ceu filhar / pedes tabe lez r̄q̄ cassastrare aq̄ / *des couces te possetrerey* B : Jup'ao pois q̄ teu filhar. / palos tabelam t̄ q̄ tassastrara q̄ / *dos cougas te pesse gēgey* V > *Juião, [de]pois que t'eu filhar / pelos cabelos e que t'arrastrar, / aque dez couces te porregerei*. B ofrece confusión de <s> por <o> (Iuyas > *Juião*, con esquecemento do til de nasalidade), de <c> por <t> (ceu > *teu*), de <d> por <l> e de <e> por <o> (pedes > *pelos*), de <z> por <s> (tabe lez > *cabelos*, con erro ademais de <t> por <c> e de <e> por <o>), de <r> por <c> (r̄q̄ > *e que*), de <ss> por <rr> (assastrar > *arrastrar*), de <s> por <z> (des > *dez*), e, de novo, confusión de <ss> por <rr> (possetrerey > *porregerei*, forma en que ademais se debe escribir <tr> por <g>). En B o verso é, así mesmo, hipérmetro: t̄ q̄ cassastrare aq̄ / *des > e quet'arrastrar, / aque*. V, pola súa parte, parece interpretar de forma errónea unha posible nasal ou til diacrítico presente no antropónimo (Jup'ao > *Juião*), rexistra confusión de <a> por <e> (palos > *pelos*), de <t> por <c> (tabelam > *cabelos*, con remate en <a/m> por <o/s>), de <ss> por <rr> nas leccións *assastrara* e *pesse gēgey*, forma esta última afectada tamén por un cambio <e> / <o> e por unha mudanza de <r> (alto) en <g>, ademais de escribir <ga> por <çe> en *cougas*.

–(II): Mēa rrōiz semen t̄rōsq'ar / ou seme fano ou seme c̄rōstar / ay t̄uador iauē9 nō tarue'y B : Mene spoīz so meu tpōs dar / ou some fano ou seme q̄ostar / ay t̄uador iauēs nō tāmoy (adiz') V > *Meen Rodriguiz, se m'eu trosquiar, / ou se me fano, ou se me crastar, / ai travador, ja vos non travarei*. Ademais dos erros gráficos, que permiten interpretar con facilidade a lección de B, que ofrece, na última forma, *tarue'y*, unha inversión do grafema correspondente á vibrante e un desprazamento da abreviatura, V seguramente transcribe <rr> con <sp> en *spoīz*, <tr> (r longo) como <tp> en *tpōs dar*, e <q̄> como <d> na mesma forma, ademais de desprazar o signo abreviativo; en *q̄ostar* debeu ser interpretado <cr> (longo) como <q>, con cambio, ademais, de <a> en <o>, tal como en B (*crastar*). Na

última forma manuscrita, pode apreciarse un cambio <*aur>, talvez, e á vista de *B*, xa errado no modelo, en <am>, que obedece á dificultade de interpretar os *minimi*, conservando, como o propio *B*, o desprazamento da abreviatura¹⁸.

Desta análise derívase, ademais de canto se sinalou, e que ilustra ben a corrupción tanto do antecedente de *BV* como a trivialización a que este foi sometido polos diversos amanuenses durante o seu proceso de copia, un elemento quizais menos chamativo a primeira vista, mais que reviste grande interese para entender a compilación dos apógrafos italianos. Así, o cotexo destes 46 poemas permite establecer dous segmentos de textos en que se verifica un alto índice de faltas que apuntan a severos problemas de lectura do modelo, fronte as outros sectores que adoecen de faltas de copia «menores» e que apuntan a un exemplar máis claro na súa abordaxe. Estes dous segmentos problemáticos están representados por *UC* 371 (*B* 403bis, *V* 14), a famosa *tensó* entre Tenoiro e Bolseiro, e *UC* 379-382 (*B* 411, *V* 22-25), catro textos do ciclo de Afonso Sanchez, todo el, en liñas xerais, bastante complexo. A lección manuscrita destas cantigas apunta, por tanto, a que o códice de que se copiaron non era compacto, senón que compartía seccións de lectura limpa con outras que, quizais por chegaren tardiamente ás antoloxías poéticas —fosen estas o antecedente ou antecedentes de *V* e *B* ou estadios previos destes— ou porque procedían dunha fonte xa deturpada ofrecían serios problemas de interpretación. En síntese:

Fernan Gonçalvez de Seavra

Pero Gomez Barroso

[Sancho Sanchez]

Afonso Lopez de Baian

Meen Rodriguez Tenoiro

corpus cantigas

****tensó* –Juião, quero tigo fazer**

Afonso Fernandiz Cebolhilha

Afonso Sanchez

cantigas *UC* 374-378

***cantigas *UC* 379-382**

¹⁸ As *fündas* de *UC* 371 foron magnificamente estudadas e ditadas por González (2015). Remítimos ao seu traballo para completar os datos que aquí se achegan, e para confrontar as pequenas diverxencias de interpretación que se verifican entre a súa proposta e a que aquí se comenta.

IV. *PROVISORIA CONCLUSIO*

Os datos expostos, e coa cautela que esixe a brevidade do corpus de traballo que ata agora manexamos, permiten concluír este ensaio, no que atinxe á *collatio* interna, coa cita do magnífico traballo de D’Heur de 1984, isto é, indicando que as leccións de *BV*

ne sont pas incompatibles, qu’elles s’emboîtent étroitement. Elles prouvent que ni l’un ni l’autre des témoins n’a la maîtrise de la langue dans laquelle il s’exprime. Ni V ni B — c’est-à-dire chacun des copistes qui transcrit de son original — ne connaît bien le portugais, a fortiori le portugais un peu ancien déjà (D’Heur 1984: 26),

e que «V et B sont des manuscrits frères» (D’Heur 1984: 33), que espellarían sen intermediarios un antecedente común único. Quedan, porén, moitos folios por analizar, moitas leccións por estudar, moitos datos, tanto codicolóxicos como textuais, por avaliar, de modo que esta *provisoria conclusio* poderá, talvez, ser modificada e/ou matizada. É este un traballo tedioso e longo, mais é un traballo, evocando a Quevedo, «namorado» dunha tradición quizais «povera», «ma non troppo», e nin sequera estéril, antes colmada de inspiración e de horizontes aínda brumosos, mais que serán ocasos luminosos.

BIBLIOGRAFÍA

Fontes manuscritas e recursos en liña para a súa consulta

- A* = *Fragmento do Nobiliário do Conde Dom Pedro. Cancioneiro da Ajuda. Edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda*. Lisboa: Távola Redonda / Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico / Biblioteca da Ajuda, 1994, en <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=cancioneiro+da+ajuda&title=Special:MediaSearch&go=Go&type=image> [Consultado 28/04/2025].
- B* = *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti). Cód. 10991*. Lisboa: Biblioteca Nacional / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, en *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, [1525-1526] - Biblioteca Nacional Digital (purl.pt) [Consultado 28/04/2025].
- T* = Lisboa, Instituto dos Arquivos Nacionais / Torre do Tombo, *Fragmentos*, Caixa 20, n. 2 [Casa forte], ca. 1290/1325? (*Fragmento Sharrer*), en <https://digital.arquivos.pt/details?id=4185713> [Consultado 28/04/2025].

V = Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803). Lisboa: Centro de Estudos Filológicos-Instituto de Alta Cultura, 1973, en https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.4803 [Consultado 28/04/2025].

Estudos

- ARBOR ALDEA, Mariña (2009): «Un código de historia material compleja: el *Cancioneiro da Ajuda*», en *Revista de Literatura Medieval*, 21: pp. 77-124.
- (2010): «*Lais de Bretanha* galego-portugueses e tradición manuscrita: as relacións entre *B* e *L*», en Maria ILIESCU / Heidi M. SILLER-RUNGALDIER / Paul DANLER (eds.), *Actes du XXV^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (Innsbruck 2007)*. Berlin / New York: De Gruyter, pp. 11-20.
- (2012a): «*A fronte a B, V: res metrica e varia lectio* (I)», en Natalia FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ / María FERNÁNDEZ FERREIRO (eds.), *Literatura medieval y renacentista en España: Líneas y pautas*. Salamanca: La Semyr, pp. 363-376.
- (2012b): «*A fronte a B, V: res metrica e varia lectio* (II)», en Antonia MARTÍNEZ PÉREZ / Ana Luisa VAQUERO ESCUDERO (eds.), *Estudios de literatura medieval. 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 159-170.
- (2012c): «*Mais bisílabo? Notas á marxe do Cancioneiro da Ajuda*», en Pilar LORENZO GRADÍN / Simone MARCENARO (eds.), *El texto medieval: de la edición a la interpretación, Verba. Anuario Galego de Filoloxía*, Anexo 68. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 159-194.
- (2013): «Del texto manuscrito al texto crítico: la cuestión métrica», en *XXVII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes* (Nancy, 15-20 de xullo de 2013) [texto non publicado nas Actas do encontro].
- (2016 [2015]): *Cancioneiro da Ajuda. Transcrición e notas*. Washington D.C.: Virtual Center for the Study of Galician-Portuguese Lyric, en <https://blogs.commonsgorgetown.edu/cantigas/files/2013/05/ArborAldea-Ajuda-Intro-Final2.pdf>.
- (2017a): «La tradición fluida: Pai Gomez Charinho», en Virginie DUMA-NOIR (ed.), *De lagrymas facendo tinta... Memorias, Identidades y territorios cancioneriles*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 35-55.
- (2017b): «*Variae lectiones* en la tradición manuscrita gallego-portuguesa: ¿divergencias solo textuales?», en Alessio DECARIA / Claudio LONGOMAR-SINI (eds.), *I confini della lirica. Tempi, luoghi, tradizione della poesia romanza*. Firenze: Galluzzo, pp. 193-217.

- (2020): «Copia, marcas «anómalas» y eclosión del *refrán* en los testimonios de la lírica gallego-portuguesa (*Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa)», en *Madrygal. Revista de Estudos Gallegos*, 23: pp. 39-60.
- ARBOR ALDEA, Mariña / CIARALLI, Antonio (2018): «Il *Pergamiño Vindel*. Stato codicologico e paleografico», en Alexandre RODRÍGUEZ GUERRA / Xosé Bieito ARIAS FREIXEDO (eds.), *The Vindel Parchment and Martin Codax / O Pergamiño Vindel e Martin Codax. The Golden Age of Medieval Galician Poetry / O esplendor da poesía galega medieval*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, pp. 137-165.
- BARBERINI, Fabio (2019): «Tra **B** portoghese e **M** provenzale (**B**, c. 1r)», en *Cultura Neolatina*, LXXVIII, 3-4: pp. 411-425.
- (2022): «Un richiamo in cerca d'autore e due fascicoli perduti (Colocci-Brancuti: fascicolo 9)», en *Cultura Neolatina*, LXXXII, 1-2: pp. 25-51. DOI: 10.53148/CN202212002
- (2023a): «Rubriche malcollocate nel canzoniere Colocci-Brancuti. I: L'«immagine paleografico-visiva dell'antecedente perduto», en Carmen F. BLANCO VALDÉS / Elisa BORSARI (coord.), *Pervivencia y Literatura: documentos periféricos al texto literario*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 159-174.
- (2023b): «La tradizione manoscritta di Fernan Gonçalves de Seavra. Preliminari all'edizione critica», en *eHumanista*, 54: pp. 129-142.
- (2023c): «Su formazione e struttura del Colocci-Brancuti. Il punto sul 'Libro di Portughesi'», en Dolores CORBELLÀ / Josefa DORTA / Rafael PADRÓN (eds.), *Perspectives de recherche en linguistique et philologie romanes. Textes choisis par la Société de Linguistique Romane*. Strasbourg: Société de Linguistique Romane / Éditions de linguistique et de philologie, vol. II, pp. 1099-1112.
- (2023d): «Il fascicolo 5 del Canzoniere Colocci-Brancuti. Pai Soares de Taveirós e Martin Soares», en *Revista de Filologia Románica*, 40: pp. 1-18. DOI: <https://doi.org/10.5209/rfrm.87040>.
- (2024): «'Este *Lais* posemos acá'... Sì, ma dove?», en *Medievalista*, 35: pp. 157-189. DOI: <https://doi.org/10.4000/medievalista.7739>.
- BERMÚDEZ SABEL, Helena (2016): «Colación asistida por ordenador: estado de la cuestión y retos», en *Revista de Humanidades Digitales*, 1. DOI: <https://doi.org/10.5944/rhd.vol.1.2017.16678>.
- (2018): *As Humanidades Digitais e a sua aplicação à variação linguística na lírica gallego-portuguesa*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela [Tese de doutoramento inédita].
- BERNARDI, Marco (2017): «Una lettera inedita dal Sacco di Roma: qualche novità su Colocci, il 'libro di portughesi' e il *Libro Reale*», en *Critica del testo*, XX/2: pp. 71-103.

- BERTOLUCCI PIZZORUSSO, Valeria (1966): «Le postille metriche di Angelo Colocci ai canzonieri portoghesi», en *Annali Sezione Romanza*, VIII, 1: pp. 13-30.
- (1972): «Note linguistiche e letterarie di Angelo Colocci in margine ai canzonieri portoghesi», en *Atti del Convegno di studi su Angelo Colocci, Jesi, 13-14 settembre 1969*. Jesi: Amministrazione Comunale di Jesi, pp. 197-203.
- BREA, Mercedes (2020): «Lingua e tradición manuscrita», en Déborah GONZÁLEZ (ed.), *Lírica galego-portuguesa. Lingua, sociolingüística e pragmática* [ArGaMed 2]. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 37-64.
- (2022): «La numeración colocciana del antecedente en *B* y *V*», en *Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia*, 12.2: pp. 59-80.
- (2023): «Angelo Colocci y sus copias de un cancionero gallego-portugués», en Carmen F. BLANCO VALDÉS / Elisa BORSARI (coords.), *Pervivencia y Literatura: documentos periféricos al texto literario*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 29-67.
- (2024): «*Manca da fol. 11 infino a fol. 43*», en *Revue d'études médiévales et de philologie romane*, 1/1: pp. 127-146.
- BREA, Mercedes / FERNÁNDEZ CAMPO, Francisco (1993): «Notas lingüísticas de A. Colocci no Cancioneiro galego-português B», en Gerold HILTY (ed.), *Actes du XX^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes, Université de Zurich (6-11 avril 1992)*. Tübingen: Francke Verlag, vol. V, pp. 41-56.
- BREA, Mercedes / LORENZO GRADÍN, Pilar (2020): «La lengua de la lírica gallego-portuguesa en el devenir de la tradición manuscrita», en Stefano RESCONI / Davide BATTAGLIOLA / Silvia DE SANTIS (eds.), *Innovazione linguistica e storia della tradizione. Casi di studio romanzi medievali*. Milano: Mimesis, pp. 107-151.
- BREA, Mercedes / FERNÁNDEZ GUIADANES, Antonio / PÉREZ BARCALA, Gerardo (2021): *As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses* [ArGaMed 4]. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- CALVIA, Antonio (2016): «A música do *Pergamiño Vindel*», en Mariña ARBOR ALDEA (coord.), *Pergamiño Vindel*. Barcelona: Moleiro, pp. 161-182.
- CARTER, Henry H. (2007 [1941]): *Cancioneiro da Ajuda. Reimpressão da Edição Diplomática de Henry H. Carter*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CIARALLI, Antonio (2016): «Estudo paleográfico», en Mariña ARBOR ALDEA (coord.), *Pergamiño Vindel*. Barcelona: Moleiro, pp. 147-160.

- D'HEUR, Jean-Marie (1973): «Nomenclature des troubadours galiciens-portugais (XII^e-XIV^e siècles). Table de concordance de leurs chansonniers, et liste des *incipit* de leurs compositions», en *Arquivos do Centro Cultural Português*, 7: pp. 17-100.
- (1974): «Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais. Contribution à la *Bibliographie Générale* et au *Corpus* des troubadours», en *Arquivos do Centro Cultural Português*, 8: pp. 3-43.
- (1984): «Sur la généalogie des chansonniers portugais d'Ange Colocci», en *Boletim de Filologia. Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa*, 29/2: pp. 23-34.
- FERNÁNDEZ GUIADANES, Antonio (2016): «Dúas notas sobre a transmisión manuscrita da lírica profana galego-portuguesa», en Esther CORRAL DÍAZ / Elvira FIDALGO FRANCISCO / Pilar LORENZO GRADÍN (eds.), *Cantares de amigos. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 369-375.
- FERRARI, Anna (1979): «Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiali e note problematichiche)», en *Arquivos do Centro Cultural Português*, 14: pp. 27-142.
- (1991): «Le chansonnier et son double», en Madeleine TYSENS (ed.), *Lyrique Romane Médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège, 1989*. Liège: Université de Liège, pp. 303-327.
- (1993a): «Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)», en Giulia LANCIANI / Giuseppe TAVANI (dirs.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 119-123.
- (1993b): s.v. «Cancioneiro da Biblioteca Vaticana», en Giulia LANCIANI / Giuseppe TAVANI (dirs.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 123-126.
- (2010): «Perché non possiamo non dirci eterotopici ed eteronomici», en Mariña ARBOR ALDEA / Antonio FERNÁNDEZ GUIADANES (eds.), *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa. Verba, Anuario galego de filoloxía*, Anexo 67. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 103-113.
- FERREIRA, Manuel Pedro (1986): *O Som de Martin Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: UNISYS / Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2005): *Cantus Coronatus. 7 cantigas d'El-Rei Dom Dinis / by King Dinis of Portugal*. Kassel: Reichenberger.
- (2009): *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular. Volume I – Música Palaciana*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- (2016): «Ler o Pergaminho Vindel: suporte; textos; autor», en Graça VIDEIRA LOPES / Manuel Pedro FERREIRA (eds.), *Do canto à escrita: novas questões em torno da Lírica Galego-Portuguesa – Nos cem anos do Pergaminho Vindel*. Lisboa: IEM-Instituto de Estudos Medievais / CESEM-Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, pp. 19-28.
- (2018): «Martin Codax: a história que a música conta», en *Medievalista online*, en <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA24/ferreira2402.html>. DOI: 10.4000/medievalista.1700.
- (2019): «Pergaminhos en releitura», en Isabella TOMASSETTI (coord.), *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, vol. I, pp. 369-377.
- FERREIRO, Manuel (2008): «A forma verbal *éste* na lírica profana galego-portuguesa», en *Revista Galega de Filoloxía*, 9: pp. 57-78.
- (2016a): «Notas sobre variación lingüística dalgunhas formas verbais de pretérito nas cantigas galego-portuguesas (*aver, fazer, pôer, querer*)», en Alexandre RODRÍGUEZ GUERRA (ed.), *Lingüística histórica e dialectoloxía: coordenadas de cambio lingüístico*. Vigo: Universidade de Vigo, pp. 119-137.
- (2016b): «A forma *mais* na lírica profana galego-portuguesa: variación lingüística e estatus métrico», en *Verba*, 43: pp. 143-164.
- (2018): «A lingua de Martin Codax, entre a tradición e o xénero», en Alexandre RODRÍGUEZ GUERRA / Xosé Bieito ARIAS FREIXEDO (eds.), *The Vindel Parchment and Martin Codax / O Pergamiño Vindel e Martin Codax. The Golden Age of Medieval Galician Poetry / O esplendor da poesía galega medieval*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 167-184.
- GONÇALVES, Elsa (2016 [1976]): «*La Tavola Colocciana Autori Portughesi*», en João DIONÍSIO / Henrique MONTEAGUDO / Maria Ana RAMOS (eds.), *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*. A Coruña: Real Academia Galega, pp. 5-87.
- (2016 [1983]): «Anna Ferrari, ‘Formazione e struttura del canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (cod. 10991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (materiali e note problematiche)’, Paris, 1979 [Arquivos do Centro Cultural Português, XIV, pp. 27-142 + XXIV planches]», en João DIONÍSIO / Henrique MONTEAGUDO / Maria Ana RAMOS (eds.), *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*. A Coruña: Real Academia Galega, pp. 89-98.
- (2016 [1986]): «Pressupostos históricos e geográficos à crítica textual no âmbito da lírica medieval galego-portuguesa: 1. ‘Quel da Ribera’ 2. A romaria de San Servando», en João DIONÍSIO / Henrique MONTEAGUDO /

- Maria ANA RAMOS (eds.), *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*, A Coruña: Real Academia Galega, pp. 99-109.
- (1993): «Tradição manuscrita da poesia lírica», en Giulia LANCIANI / Giuseppe TAVANI (dirs.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 627-632.
- (2016 [1991]): «Sur la lyrique galégo-portugaise. Phénoménologie de la constitution des chansonniers ordonnés par genres», en João DIONÍSIO / Henrique MONTEAGUDO / Maria Ana RAMOS (eds.), *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*. A Coruña: Real Academia Galega, pp. 127-146.
- (2016 [1995]): «Tradição manuscrita e edição de textos: experiências ec-dóticas no campo da lírica galego-portuguesa», en João DIONÍSIO / Henrique MONTEAGUDO / Maria Ana RAMOS (eds.), *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*. A Coruña: Real Academia Galega, pp. 283-301.
- (2016 [1999]): «Appunti di filologia materiale per un'edizione critica della poesia profana di Alfonso X», en João DIONÍSIO / Henrique MONTEAGUDO / Maria Ana RAMOS (eds.), *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*. A Coruña: Real Academia Galega, pp. 339-353.
- (2016 [2007]): «Sobre a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa: conjecturas e contrariedades», en João DIONÍSIO / Henrique MONTEAGUDO / Maria Ana RAMOS (eds.), *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*. A Coruña: Real Academia Galega, pp. 501-533.
- (2016 [2011]): «Duas notas mínimas em torno da confecção e cópia do *Cancioneiro da Ajuda*», en João DIONÍSIO / Henrique MONTEAGUDO / Maria Ana RAMOS (eds.), *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*. A Coruña: Real Academia Galega, pp. 535-542.
- GONZÁLEZ, Déborah (2015): «As findas do debate entre Meen Rodruígez Tenreiro e Juião Bolseiro (*B403bis-V149*)», en *Verba*, 42: pp. 403-428.
- GONZÁLEZ, Déborah / BERMÚDEZ SABEL, Helena (eds.) (2019): *Humanidades Digitales. Miradas hacia la Edad Media*. Berlin / Boston: De Gruyter.
- LANCIANI, Giulia (2004): «Repetita iuvant?», en Mercedes Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 137-143.
- LARSON, Pär (2019 [2018]): *A lingua das cantigas. Gramática do galego-portugués*. Vigo: Galaxia.
- LORENZO GRADÍN, Pilar (2011): «Orden y desorden en el cancionero gallego-portugués B. Las claves del texto y del libro», en *The Romanic Review*, 102, 1/2: pp. 27-47.

- (2013): «Los *lais de Bretanha*: de la compilación en prosa al cancionero», en *e-Spania*, 16 <http://journals.openedition.org/e-spania/22767> [última consulta: 26/04/2025].
- MARCENARO, Simone (2015a): «Nuove acquisizione sul Pergaminho Vindel (New York Pierpont Morgan Library, ms. 979)», en *Critica del testo*, 18/1: pp. 33-53.
- (2015b): «Duplicazioni, doppie tradizioni e attribuzioni divergenti nella tradizione lirica galego-portoghese», en *Critica del testo*, 18/3: pp. 73-102.
- (2016a): «Il presunto *Livro das cantigas* di Don Pedro de Portugal, Conde de Barcelos», en Esther CORRAL DÍAZ / Elvira FIDALGO FRANCISCO / Pilar LORENZO GRADÍN (eds.), *Cantares de amigos. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 575-583.
- (2016b): «Descripción codicolóxica», en Mariña ARBOR ALDEA (coord.), *Pergamino Vindel*. Barcelona: Moleiro, pp. 137-146.
- (2019): *La lingua dei trovadores. Profilo storico-linguistico della poesia galego-portoghese medievale*. Roma: Viella.
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina (1990 [1904]): *Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2 vols.
- MOLTENI, Enrico (1880): *Il Canzoniere Portoghese Colocci-Brancuti, pubblicato nelle parti che completano il codice vaticano 4803*. Halle: Max Niemeyer.
- MONACI, Ernesto (1875): *Il Canzoniere Portoghese della Biblioteca Vaticana*. Halle: Max Niemeyer.
- MONTEAGUDO, Henrique (2008a): *Letras primeiras. O Foral do Burgo de Caldelas, os primordios da lírica trobadoresca e a emerxencia do galego escrito*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- (2008b): «Ortografía alfonsi? Para a análise grafemática dos testemuños poéticos en galego da segunda metade do século XIII», en Manuel FERREIRO / Carlos Paulo MARTÍNEZ PEREIRO / Laura TATO FONTAÍÑA (eds.), *A edición da Poesía Trobadoresca en Galiza*, A Coruña: Baía, pp. 141-160.
- (2013): «‘Cuita grand’e cuidado’ (A 32) / ‘Coita grand’e coyado’ (B 174). Estratigrafía da variación lingüística nos cancioneiros trobadorescos», en *Boletín da Real Academia Galega*, 374: pp. 207-299.
- (2015): «Variación scriptolingüística e estratigrafía comparada de A e B. Achegas á proto-tradición manuscrita dos cancioneiros galego-portugueses», en *Diacrítica*, 29/1: pp. 471-496.
- (2019a): «Variación scriptolingüística e tradición manuscrita da lírica trobadoresca: as variables <nh/n> e <ss/s>», en Ernestina CARRILHO / Ana María MARTINS / Sandra PEREIRA / João Paulo SILVESTRE (eds.), *Estudos linguísticos e filológicos oferecidos a Ivo Castro*. Lisboa: Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, pp. 859-959.

- (2019b): «Variación e cambio lingüístico no galego-portugués (séculos XIII-XIV): os clíticos *me / mi* e *lle / lhi* e outras formas en <-e> final», en *Boletín da Real Academia Galega*, 380: pp. 289-381.
- (2020): «Para a análise grafemática da **Recompilación tardía* (**Livro das cantigas*)», en Déborah GONZÁLEZ (ed.), *Lírica galego-portuguesa. Lingua, sociolingüística e pragmática* [ArGaMed 2]. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 157-194.
- (2022): «Organización e estrutura do antígrafo dos Cancioneiros da Biblioteca Nacional e da Biblioteca Vaticana», en *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, 25: pp. 161-180. DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/madr.90530>.
- OLIVEIRA, António Resende de (1994): *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri.
- (2018): «À volta da tradição manuscrita das cantigas de Martim Codax», en Alexandre RODRÍGUEZ GUERRA / Xosé Bieito ARIAS FREIXEDO (eds.), *The Vindel Parchment and Martin Codax / O Pergamiño Vindel e Martin Codax. The Golden Age of Medieval Galician Poetry / O esplendor da poesía galega medieval*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 51-67.
- PENAFIEL, André Barros (2019a): «Compilação dos cancioneros galego-portugueses primitivos», en *Verba*, 46: pp. 161-206.
- (2019b): «Formação do *Cancioneiro da Ajuda* e seu parentesco com ω e α », en Isabella TOMASSETTI (coord.), *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, vol. I, pp. 421-438.
- RAMOS, Maria Ana (2008): *O Cancioneiro da Ajuda: confecção e escrita*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2 vols. [Tese de Doutoramento inédita].
- RUGGIERI, Jole (1927): «Le varianti del canzoniere portoghese Colocci Brancuti nelle parti comuni al Codice Vaticano 4803», en *Archivum Romanicum*, 9: pp. 459-510.
- SHARRER, Harvey L. (1991): «Fragmentos de Sete Cantigas d'Amor de D. Dinis, Musicadas – uma descoberta», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*. Lisboa: Cosmos, vol. I, pp. 13-29.
- (1993): «Pergaminho Sharrer», en Giulia LANCIANI / Giuseppe TAVANI (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 534-536.
- SEGRE, Cesare (1990 [1979]): *Semiótica filológica (Texto y modelos culturales)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- SOUTO CABO, José António (2012): *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*. Niterói / RJ: Editora da UFF.

- TAVANI, Giuseppe (1969 [1967]): *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- (1979): «A proposito della tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese», en *Medioevo Romano*, 6: pp. 372-418.
- (1988): *Ensaio portugueses. Filologia e Lingüística*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1999): «Ancora sulla tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese (quarta e ultima puntata)», en *Rassegna Iberistica*, 65: pp. 3-12.
- (2002 [2000]): «Eterotopie ed eteronomie nella lettura dei canzonieri galego-portoghese», en *Tra Galizia e Provenza. Saggi sulla poesia medievale galego-portoghese*. Roma: Carocci, pp. 13-28.
- (2008): «As apostilas de colación no Cancioneiro portugués da Vaticana (Vat. Lat. 4803)», en *A semente da nación soñada. Homenaxe a X. L. Méndez Ferrín*. Santiago de Compostela / Vigo: Sotelo Branco / Xerais, pp. 401-407.

Corpora e bibliografía en liña

- ASKINS, Arthur L-F. (dir.) (1997-): *BITAGAP (Bibliografía de Textos Antigos Galegos e Portugueses)*. Berkeley: The Bancroft Library. University of California, en http://vm136.lib.berkeley.edu/BANC/philobiblon/bitagap_en.html [Consultado 17/04/2025].
- BREA, Mercedes / LORENZO GRADÍN, Pilar (dirs.): *Base de datos da Lirica Profana Galego-Portuguesa (MedDB)* [base de datos en liña]. Versión 3.7. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, en <http://www.cirp.gal/meddb> [Consultado 18/04/2025].
- BREA, Mercedes / LORENZO GRADÍN, Pilar (dirs.): *PalMed. Base de datos paleográfica da lirica galego-portuguesa*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, en <http://www.cirp.gal> [Consultado 19/04/2025].
- FERREIRO, Manuel (dir.) (2018-): *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*, A Coruña: Universidade da Coruña, en <http://universocantigas.gal> [Consultado 25/04/2025].
- LOPES, Graça Videira / FERREIRA, Manuel Pedro *et alii* (2011-): *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de datos online]*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais / FCSH/NOVA, en <http://cantigas.fcsch.unl.pt> [Consultado 25/04/2025].

A EMENDA DE CANTIGAS DE AMIGO E O MODELO DE EDIÇÃO CRÍTICA

Ângela CORREIA
Universidade de Lisboa-Centro de Linguística

A proposta de reflexão sobre o que poderá caracterizar a prática editorial de cantigas de amigo galego-portuguesas no século XXI conduz-nos necessariamente à ponderação do que se manterá da prática editorial de séculos anteriores e do que poderá ser revisto. O esforço de melhoria contínua da fixação e interpretação dos textos foi uma constante, e é previsível que se mantenha. No século XXI, tal como nos séculos anteriores, continuaremos certamente a concentrar-nos nos lugares das cantigas que ainda suscitem interrogações. Continuaremos a procurar entendê-las melhor e a melhor perscrutar o pensamento criativo dos seus autores, no âmbito da tradição em que o desenvolveram, de modo a mais acertadamente fixarmos os textos para os leitores do século XXI. Não deixaremos de voltar aos lugares onde outros consideraram haver problemas irresolúveis, mas também aos lugares onde outros julgaram encontrar soluções, tantas vezes estabilizadas ou cristalizadas pela leitura ou o afeto de gerações, e apontar ali a ausência de fundamentos para o conforto, propor soluções menos confortáveis, porém mais fundamentadas e, portanto, eventualmente mais próximas da vontade dos autores. No século XXI, não deixaremos de fazer o que já fizemos antes, de acordo com os princípios e métodos que definem a Crítica Textual, o que, de resto, confirma a robustez das nossas bases de trabalho.

As edições das duas cantigas de amigo de que aqui tratarei têm precisamente em comum poderem ser revistas e melhoradas. Propostas por vários editores, que nem sempre concordaram, continuam a suscitar dúvida e, portanto, a

atrair atenção crítica. As cantigas foram transmitidas pelos dois cancioneiros quinhentistas, o Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B) e o Cancioneiro da Biblioteca Vaticana (V), que, como se sabe, convergem frequentemente em lições erradas, obrigando os editores, nestes casos, a agir como em caso de tradição de testemunho único.

A cantiga *Quando vos eu, meu amigo e meu ben* (B637, V238) foi composta por Vasco Fernandes Praga de Sandim, trovador galego ativo no início do século XIII que talvez tenha pertencido ao séquito de Gil Vasques de Soverosa. Os cargos que este nobre ocupou na corte portuguesa entre o fim do século XII e princípio do século XIII confirmam a importância social e política dos Soverosa, e justificam possivelmente a vinda de Vasco Fernandes Praga de Sandim para Portugal, onde casou com Teresa Mogudo de Sandim. Em todo o caso, o trovador terá ocupado, na hierarquia da nobreza, lugar mais modesto. (Oliveira 1994: 439) Ainda assim, a condição implica uma expectativa de formação letrada, por elementar que tenha sido, e que esta formação seja perceptível nas 29 cantigas que dele nos ficaram: quatro de amigo¹ e as restantes de amor.

Ocuparam-se do texto os editores que se dedicaram à edição crítica do *corpus* da cantiga de amigo: J. J. Nunes (1973: II, 68) e R. Cohen (2003: 122). Também outro importante editor lhe deu atenção crítica. No capítulo «O texto das cantigas de amigo», incluído na *Miscelânea de Língua e Literatura Medieval*, M. R. Lapa (1982: 161) tratou esta cantiga numa nota filológica. Quanto às plataformas digitais, CMGP² (2011-) reproduz a edição de R. Cohen, sem aparato crítico nem notas, e com uma pequena diferença na pontuação da última estrofe. Na edição crítica que encontramos em *Universo Cantigas* (Ferreiro 2018-), o afastamento relativamente à edição de R. Cohen limita-se igualmente a algumas diferenças de pontuação, concentradas essencialmente também na última estrofe.

Os dois testemunhos do texto não oferecem dificuldades de leitura crítica, exceto num lugar do refrão, para o qual J. J. Nunes, M. R. Lapa e, por fim,

¹ *Cuidades vós, meu amigo* (B634; V236); *Meu amigo, pois vós tan gran pesar* (B636; V237); *Quando vos eu, meu amigu' e meu ben* (B637; V238); *Sabedes quant'á, 'migo* (B633; V235)

² Nesta plataforma digital, embora se proceda frequentemente a emendas da lição dos testemunhos (por vezes com interesse), não é oferecido aos leitores aparato crítico, contrariamente ao que é prática da Crítica Textual. Não são também sistematicamente nem reconhecidos contributos anteriores para a edição dos textos (em caso de concordância), nem discutidos com editores anteriores diferentes opções (em caso de discordância), como é igualmente prática da Crítica Textual. Faltam ainda notas justificativas de base científica para as emendas feitas. Estes aspetos afastam as edições ali propostas do que consideramos edições críticas.

R. Cohen propuseram leituras diferentes. No caso dos dois primeiros editores —J. J. Nunes e M. R. Lapa—, a proposta de edição passou pela emenda; no caso de R. Cohen, a proposta passou pela recuperação da lição dos manuscritos, com diferente separação das palavras.

Embora o cancionero B apresente uma deficiente leitura da inicial maiúscula e o copista de V tenha omitido uma letra na forma verbal subsequente, ambos os manuscritos concordam quanto ao passo mais problemático, localizado precisamente no primeiro verso do refrão³:

B: **Genholhe ueie** ño posso veer / Meu amigo q̃ mi possa prazer
 V: **tenho lhe uee** ño posso ueer / meu amigo que mi possa prazer

J. J. Nunes emenda o primeiro verso:

- I. 1 Quando vos eu, meu amigu'e meu ben,
 non posso veer, vedes que mi aven:
***tenho e vej'e** non posso veer,
 meu amigo, que mi possa prazer.*
- II. 5 Quando vos eu con estes olhos meus
 non posso veer, se mi valha Deus,
***tenho e vej'e** non posso veer,
 meu amigo, que mi possa prazer.*
- III. 10 E non dorm'eu, nen enfinta non é,
 u vos eu non vejo, e per boã fê
***tenho e vej'e** non posso veer,
 meu amigo, que mi possa prazer.*
- IV. 15 E os meus olhos sen vós que prol mi-am?
 pois non dorm'eu con eles, e de pran
***tenho e vej'e** non posso veer,
 meu amigo, que mi possa prazer.*

Sobre a emenda feita, J. J. Nunes não deixou nenhuma explicação, apenas incluindo, no glossário (1973: III, 692), esta ocorrência entre diversas outras, onde o verbo é usado para exprimir uma opinião (por exemplo: «tenho que lhe fiz torto»; «ben tenho eu assi»), o que não faz sentido, neste caso. Eliminando o pronome, considerou ainda que um copista, num

³ Apresento a transcrição diplomática do refrão, tal como ocorre na primeira estrofe, única em que o encontramos completo. Nas estrofes seguintes, foi reduzido a uma ou algumas palavras, abreviação habitual em ambos os cancioneros.

anterior de B e V, tê-lo-ia acrescentado, o que igualmente levanta dúvidas.

M. R. Lapa (1982: 161) critica J. J. Nunes, considerando, com razão, que J. J. Nunes omitiu sem fundamento o pronome («lhe»), e que o verbo ficou ininteligível. Sobre o sentido do verbo «ter», M. R. Lapa defende não assumir, no lugar em questão, o sentido apontado por J. J. Nunes, mas o sentido de «teimar». O filólogo apoia esta convicção sobre a semântica do verbo «ter» num passo da cantiga de Santa Maria 192, vv. 43-44, onde se lê «ca **tevera** / sempr' en descreer» (Mettmann 1988: II, 219), ou seja, «mantivera-se sempre na descrença».

Podemos apreciar outra ocorrência do verbo com este sentido, na *Crónica Geral de Espanha de 1344*:

E el rey, depois que ouve assesgado seu reyno, fezeo algazil mayor e deulhe poder em seu reyno. E, pero que lhe esto fazia, nõ era delle seguro, por que **tevera** sempre cõtra elle (Cintra 1990: IV, 27).

Com base nesta possibilidade semântica do verbo «ter», M. R. Lapa considera que o verso de Vasco Fernandes Praga de Sandim significa «insisto em ver se alguma coisa me distrai, mas (*e*) nada me dá prazer» (Lapa 1982: 161), e propõe uma fixação do texto mais próxima dos manuscritos:

tenho-lh'e vej'e non posso veer,
meu amigo, que mi possa prazer

Como se pode ler, no entanto, não há semelhança entre o comportamento sintático do verbo, com o sentido indicado por M. R. Lapa, e o que assume no verso tal como editado por M. R. Lapa, onde não se compreende qual poderia ser o papel do pronome («lhe»).

R. Cohen não comenta o entendimento semântico e sintático de M. R. Lapa, nem a fundamentação para este entendimento na referida cantiga de Santa Maria. Acontece isto porque, para este editor, tanto M. R. Lapa quanto J. J. Nunes simplesmente separaram mal as palavras copiadas nos manuscritos, pelo que propõe uma diferente fixação do texto. É com ironia que afasta as anteriores propostas: «Previous editors seem to have been blind to the «eye» in this verse, but the reading seems confirmed by the references to eyes in vv. 5 and 13-14» (Cohen 2003: 122). E propõe a seguinte fixação do verso:

tenh'olh' e vej'e non posso veer,
meu amig', o que mi possa prazer

Atribui à primeira ocorrência do refrão o sentido seguinte: «Eu olho e vejo, mas não consigo ver nada, meu amigo, que me possa agradar». Para esta paráfrase, R. Cohen defende que «têer olho» é uma expressão com o sentido ocasional de «ter olhos para», «desejar». O editor não revela o fundamento desta convicção, mas talvez o possamos identificar na ocorrência, indicada em nota, na cantiga de amor de Pero Garcia Buralês, *Meus amigos, direi-vos que m'aven*. Nesta cantiga, o sujeito confessa amar uma mulher pela qual morre de amor e à qual não ousa confessar o amor que por ela sente. Explica esta incapacidade para a confissão do seguinte modo: diz que, quando se encontra na presença dela (e portanto poderia confessar-se), sente tanto prazer em vê-la que se perde na admiração de como é bela e fala bem, ficando destituído do juízo e da capacidade para se declarar. É neste contexto que ocorre a expressão «teer olho», e nele se sintetiza precisamente a observação cuidadosa e demorada de algo ou alguém; neste caso, a mulher amada, cuja admiração leva o sujeito a perder a capacidade mental para articular o discurso da declaração de amor⁴.

Eis a estrofe de Pero Garcia Buralês:

Por atal moir'e non lhi digo ren
de como moir', e como lhi direi?,
ca, se a vejo, tan gran sabor ei
de a veer, amigos, que por én,
quando a vejo quan fremosa é
e a vejo falar, per bõa fe,
teend[o] olho, saio de meu sên! (Ferreiro 2018-)

Este entendimento julgo ser confirmado pelas várias ocorrências da expressão, cujo sentido se desvia mais ou menos do de simplesmente olhar, conservando quase sempre a ideia de observar com cuidado um objeto ou pessoa que, por alguma razão, chamou a atenção.

Além da cantiga de Santa Maria 249 (Mettmann 1988: II, 349), já referida por R. Cohen, há as duas ocorrências na *Demanda do Santo Graal*, também referidas pelo editor:

⁴ Tanto P. Blasco quanto S. Marcenaro fazem uma interpretação literal desta expressão: «le poète a des yeux pour voir» (Blasco 1984: 131); «‘mantenendo gli occhi su di lei’, ‘continuando a fissarla’» (Marcenaro 2012: 212). S. Marcenaro admite desconhecer quaisquer outras ocorrências da expressão, tanto na lírica profana quanto nas cantigas de Santa Maria e na prosa («l'espressione teer olho non si registra nei corpora lirici profano e mariano, e non vede simili impieghi nel pur ristretto insieme di testi letterari in prosa della tradizione galego-portoghese», Marcenaro 2012: 212).

Ca diz que era i rico homem e fazia suas vodas mui grandes. E **teve olho pello** paaço u siam aas mesas e vio antre outros ãu homem que nom andava guisado de panos de voda; e mandou-o filhar e atar as maos e os pees e deita-lo em ãu carcer (Piel 1988: 111).

E o cavaleiro **teve olho pos** si quando ouviu Tristam ir depos si e esteve, ca bem entendeo que nom ia se nom por peleja (Piel 1988: 259).

Ainda na *Demanda do Santo Graal* podemos colher pelo menos mais duas ocorrências:

E quando elles virom a pena tam alta e tam estreita disserom que nunca tal virom. E estando catando acima della, **teverom olho e virom** ante si no pee della, tam preto do mar que poderia homem i chegar com duas lanças, **ãu homem** tam velho que nom ha homem que cuidasse que no mundo podesse mais velho aver (Piel 1988: 290).

Elle catou a donzella, e **tanto a teve em olho** que bem conoceo que era aquella que o levou aa insoa da irmã de Persival (Piel 1988: 202).

Como se pode verificar, trata-se sempre de observação espoletada por acontecimento que a provoca. Por vezes, observação especialmente atenta. No primeiro caso, o rico-homem observa os seus convidados no momento em que se encontram às mesas do banquete; no segundo caso, a observação é espoletada por se ouvir alguém vir atrás; no terceiro, pela circunstância de alguém pretender avaliar um penhasco alto e estreito. A quarta ocorrência difere um pouco das restantes, uma vez que já não encontramos «teer olho», mas «teer olho **em** alguém». Ainda assim, creio que podemos considerá-la uma variação da primeira, dado que o sentido é igualmente o da observação muito atenta, e provocada por um objeto que especialmente a provoca.

Estas quatro ocorrências em *A Demanda do Santo Graal*, texto traduzido do francês no século XIII por Fr. Joam Vivas, levanta a possibilidade de a expressão poder ter sido importada do francês antigo. Consultado o FEW (VII 312, *oculus*), encontramos: «avoir, tenir qn à l'oeil [...] regarder, observer qn attentivement [...] tenir l'oeil à [...] faire attention à».

O mesmo sentido de observação atenta de algo é registado a propósito desta expressão, nos glossários que a reconhecem: «ver, mirar, escudriñar» (Parker 1977: *ollo*); «reparar, prestar atenção» (Mettmann 1981: 725-726).

Na tradução galega da *Crónica de Castilla* e da *Estoria de España*, assume igualmente os significados já apontados de observar atentamente, por vezes com o objetivo do cuidado, por vezes com o objetivo de detetar, encontrar («oge mays nõ tenades mays **ollo por** el rrey»; «G. P. teue **ollo porlo** jnfançõ»; «teuerõ **ollo por** el nõno virõ»; «que nõ teuessẽ **ollo por** al»; «alẽ mar

tijna ollo por passar» – Lorenzo 1977: *teer*). Assume também o significado de «ter o objetivo», no que se aproxima da moderna expressão «ter debaixo de olho» («teue ollo em mâteelo todo»; 490.9 «tijna ollo que llj dessem a vila» (Lorenzo 1977: *teer*).

Encontramos a expressão ainda na *Crónica Geral de Espanha*, desta vez com sentido metafórico, facilitado pela associação frequente entre «ver» e «compreender»:

Depois que este rey dom Afonso, o Magno, começou a reinar, **teve olho e coração pera fazer boas obras** e acrecentar em seu reyno, assi como ja avemos dito, e emparar a terra e aproveitar em ella o melhor que elle podesse e trager sua fazenda con siso e cordura (Cintra 1984: II, 425).

«Ter olho» significa aqui ter a inteligência para fazer boas escolhas, não sendo, neste caso, expressão desconhecida da atualidade, uma vez que a locução «ter olho» é ainda usada com o sentido assim indicado no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001): «ser capaz de perceber com exatidão; ser observador, perspicaz».

Como se pode comprovar, a expressão «ter olho» tem essencialmente o sentido de «observar», embora possa assumir sentidos mais desviados ou metafóricos, a partir deste.

Voltemos à cantiga de Vasco Fernandes Praga de Sandim e à proposta de edição de R. Cohen para os versos de refrão:

tenh'olh' e vej' e non posso veer,
meu amig', o que mi possa prazer

Notemos, em primeiro lugar, a simplicidade formal da cantiga: dois dísticos de corpo de estrofe, seguidos de outros dois dísticos de refrão, todos decassílabos; de acordo com um esquema rimático igualmente simples: aaBB. Em certo contraste com esta simplicidade formal, a cantiga mostra-se menos elementar na *dispositio* e até nalgumas opções vocabulares. Constituída por quatro estrofes, as duas primeiras não apresentam evolução quanto ao sentido. Ambas estabelecem que, quando o sujeito feminino não vê o namorado, fica num estado específico que é descrito no refrão.

A terceira e a quarta estrofes estão, no entanto, menos relacionadas uma com a outra do que as duas primeiras, e estão menos relacionadas com estas. Além de que o refrão apresenta também maior grau de independência relativamente ao corpo da estrofe. Este padrão de variação é ainda acentuado por uma maior inovação expressiva. No primeiro verso da terceira estrofe, encontramos a expressão «non ser en preito», cujo sentido é «não

ser possível» e que, segundo o glossário de Universo Cantigas (Ferreiro 2018-), só ocorre também na cantiga *Gran coita sofr' e vo[u]-a negando*, de Gonçal'Eanes de Seavra. Podemos ainda notar a pouco frequente fórmula interrogativa «que prol mi a», até por ser habitualmente preferida a associação entre «prol» e «ter».

O tema do sono é introduzido neste segundo par de estrofes, em associação (artificial) aos olhos. Na terceira estrofe, o sujeito diz não dormir e ser impossível fazê-lo, quando não vê o amigo. Na última, remata questionando-se para que lhe servem os olhos, uma vez que não lhe servem para dormir e não lhe servem, na situação que é descrita no refrão.

Podemos começar por observar, precisamente neste ponto, a proposta de edição de R. Cohen. Ou seja, na articulação entre o último corpo de estrofe e a última ocorrência do refrão:

E os meus olhos sen vós que prol mh an?
pois non dorm'eu con eles, e de pran
tenh' o<lh'e vej' e non posso veer,
meu amig', o que mi possa prazer>

À pergunta retórica feita pelo sujeito (para que me servem os olhos?), uma das respostas, embora exponha uma relação artificial, é evidente: não me servem para dormir. A segunda resposta deverá encontrar-se no refrão, mas o sentido da sequência e articulação é difícil de alcançar, uma vez que teríamos de considerar uma declaração segundo a qual os olhos do sujeito não servem para nada («que prol mh an?») porque («pois») o sujeito observa algo («tenh'olh») que vê («e vej'») e nada lhe agrada («non posso veer [...] o que mi possa prazer»), não parecendo haver relação entre o que é especificamente observado e o facto de nada em geral ser fonte de prazer.

O sentido de observação concreta de algo, que o sujeito diz ver embora não identifique, parece contraditória, tanto relativamente à declaração de que o sujeito considera inúteis os olhos, quanto relativamente ao facto de o sujeito declarar não encontrar prazer em nada, no geral. Dito de outro modo: a associação entre a concreta observação de algo, com um qualquer objetivo que não é indicado, e a declaração de que nada em geral lhe dá prazer resulta diminuída de sentido.

Na verdade, embora na última estrofe esta dificuldade de articulação seja mais evidente, devido à coordenação, também nas outras estrofes a mesma dificuldade se levanta, se tivermos em conta o sentido apurado para a expressão «teer olho».

Este lugar do texto poderá ser melhorado mediante uma emenda mínima, assente no princípio de que um copista, no antecedente de B e V, confundiu

uma abreviatura de «os» (9) com um «e». A relativa semelhança dos sinais terá favorecido a confusão, que, de resto, E. Monaci (1875: XXVI) regista entre os «*Principali Errori*» do Cancioneiro da Vaticana. Procedendo a esta emenda, recuperaríamos a palavra «olhos», no primeiro verso do refrão. Ou seja, em vez da expressão «teer olho», teríamos uma simples constatação do sujeito acerca do seu próprio corpo:

tenh' olhos, vej' e non posso veer
meu amigo, que mi possa prazer

Esta seria a forma analítica ou demonstrativa de afirmar a inutilidade dos olhos, sintetizada na última estrofe. Na primeira e segunda estrofes, esta demonstração é já antecipada no refrão, onde a namorada afirma que, quando não pode ver o amado, acontece-lhe não ver nada que a faça sentir alegria, apesar de ter olhos e ter o sentido da visão.

Ou dito de outro modo: nada do que vê lhe provoca prazer ou alegria, quando na circunstância de estar ausente o amigo. Trata-se de um jogo com os sentidos que o verbo «ver» pode assumir. Um jogo que leva o verbo «ver» do sentido concreto que lhe conhecemos ao sentido que se relaciona com bens anímicos.

Será importante referir que as quatro cantigas de amigo de Vasco Fernandes Praga de Sandim desenvolvem igualmente a temática dos efeitos que a ausência do namorado tem na namorada. Ou, mais exatamente, os efeitos de a namorada não poder ver o namorado. Enquanto, na cantiga analisada, o efeito é o da inutilização dos olhos para a alegria, apesar de se manterem operacionais, em *Cuidades vós, meu amigo, ca vos non quer'eu mui gran ben* (Ferreiro 2018-), o efeito de não ver é o desejo. E, na cantiga *Sabedes quant'á, 'migo, que m'eu vosco veer* (Ferreiro 2018-), em que a namorada agradece o reencontro com o namorado e, portanto, poder vê-lo; na última estrofe, recorda o tempo em que, sem o namorado, não encontrou alegria a não ser em chorar. Apenas, portanto, uma cantiga de amigo de Vasco Fernandes Praga de Sandim se afasta da temática dos efeitos que a ausência ou presença do amigo produzem nos olhos da namorada.

O caso de que tratarei em seguida é uma cantiga de D. Dinis, cuja edição é dificultada por haver diálogo, que não encontramos marcado nos cancioneiros. É, portanto, silêncio que inevitavelmente o editor tem de enfrentar, procurando fundamento para lá dos testemunhos.

Em —*Amigo, queredes-vos ir?* dialoga o par amoroso. A cantiga foi transmitida por B (575/576) e por V (179). Editaram-na criticamente H. Lang (2010: 271-272), J. J. Nunes (1973: 28-29), R. Cohen (2013: 611) e Ferreiro

(2018-)⁵. Em recensão a H. Lang e J. J. Nunes, M. R. Lapa (1982: 156) oferece uma alternativa⁶.

Na verdade, a cantiga, além da distribuição das vozes, que constitui por vezes um desafio, apresenta, em ambos os testemunhos, uma lição problemática, que todos os editores (H. Lang, J. J. Nunes, R. Cohen, Ferreiro e M. R. Lapa) enfrentaram de forma diferente.

Não faz falta apresentar o autor desta cantiga, D. Dinis, nem mesmo como trovador. A complexidade criativa que marca as cantigas do rei de Portugal é reveladora tanto do conhecimento que o trovador tinha da arte de trovar quanto da capacidade de variação no âmbito da *inventio*, sendo importante mantermos presentes estes factos na análise individual dos seus textos, para um mais acertado raciocínio crítico.

A cantiga dialogada, a cuja edição pretendo aqui regressar, é um bom exemplo da capacidade criativa de D. Dinis. Não só pela situação de diálogo entre o par amoroso, ela própria pouco frequente, mas, sobretudo, pela capacidade de sugestão, através do diálogo, de uma situação que o público é estimulado a adivinhar. O engenho consiste em introduzir, no diálogo entre um casal que se despede, informação incompleta para o público. Sabendo este que o par amoroso se separa contra vontade e em sofrimento, alcança apenas que a separação ocorre por decisão dele e que o motiva a proteção da reputação dela. Na ponderação do sofrimento futuro, a voz masculina declara-se disponível para o sacrifício de oferecer o sofrimento atroz da separação, em troca da proteção da reputação dela. Mas nada é esclarecido quanto ao resto: nem qual é a ameaça nem que circunstâncias conduziram àquele momento.

O facto de os motivos de um tal diálogo (de explicação naturalmente desnecessária para as duas personagens) serem desconhecidos para o público acentua a impressão de se testemunhar clandestinamente um momento de intimidade. E este efeito, conseguido por D. Dinis nesta cantiga, não é de pequena monta, também por sublinhar o carácter performativo da lírica galego-portuguesa.

A principal diferença entre todas as edições encontra-se na distribuição do discurso direto entre os amantes em diálogo e na leitura crítica de uma lição, que, tal como se encontra nos manuscritos, não produz sentido. No v. 14, lê-se em B e V:

⁵ CMGP reproduz a edição de R. Cohen com mínimas diferenças de pontuação e diferentes normas de transcrição. Veja-se a propósito desta edição a nota 2.

⁶ Numa antologia crítica dedicada recentemente à poesia de D. Dinis, Rachele Fassanelli opta por reproduzir a edição de H. Lang (2021: 70), embora considere a lição do verso 14 insanável e se recuse por isso a traduzir o passo: «la lezione messa a testo da Lang, aderente ai testimoni, non fornisce un senso soddisfacente [...] Il passo [...] pare irre recuperabile, motivo per cui si è deciso in ultima istanza di ometterne la traduzione.» (2021: 130-131).

B: Mays Poys **euos** hũa uez ia

V: mays poys **euos** huã uezia

H. Lang manteve a lição dos manuscritos, mas não considerou a opção aceitável, anotando-a assim: «A lição de Vat., com que coincide CB., não pode estar correta já por causa da métrica, que pede mais uma sílaba. Mas também não satisfaz ao sentido.» (Lang 2010: 335). De facto, o verso não resulta gramatical nem produz sentido, menos ainda considerando-o isolado, uma vez que, de acordo com a edição de H. Lang (2010: 271-272), nele tem início um período a que se segue a fala de personagem diferente:

- I 1 Amigo, queredes vos ir? –
 – Si, mha senhor, ca nom poss'al
 fazer, ca seria meu mal
 e vosso; por end' a partir
 5 mi convem d'aqueste logar;
 mais que gram coita d'endurar
 me será, pois me sem vós vir!
- II Amigu', e de mim que será? –
 Bem, senhor bõa e de prez;
 10 e pois m'eu fôr d'aquesta vez,
 o vosso mui bem se passará;
 mais morte m'ê de m'alongar
 de vós e ir-m'alhur morar.
 Mais pois é vós ãa vez ja,
- III 15 Amigu', eu sem vós morrerei. –
 Nom o queirades esso, senhor;
 mais pois u vós fôrdes, nom fôr,
 o que morrerá, eu serei;
 mais quer'eu ant' o meu passar,
 20 ca assi do voss' aventurar,
 ca eu sem vós de morrer ei! –
- IV Queredes-mh, amigo, matar? –
 Nom, mha senhor, mais por guardar
 vós, mato mi que mho busquei.

J. J. Nunes (1973: 28-29) lê um pronome possessivo em «uos» —vos— e considera-o alusivo ao destino: «afigura-se-me que os possessivos vosso e meu concordarão talvez com o substantivo oculto destino, considerado como propriedade da pessoa, por andar ligado a ela». O verso 14,

que, tal como o verso 15, é por J. J. Nunes atribuído à voz feminina, resulta assim:

– **Mais, pois é voss'ũa vez já,**
Amigu, eu sen vós morrerei.

O editor considera, portanto, no verso 14, uma economia extrema, isto é, considera possível transmitir com as palavras «pois é vosso» a ideia «pois é vosso destino partir». Nada permite concluir que tal fosse possível. Note-se, por outro lado, que um tal entendimento do texto atribuiria a esta voz feminina uma resignação que ela nunca mostra, nos outros versos onde intervém:

– Amigo, queredes-vos ir? (I)
– Amigu', e de min que será? (II)
– Queredes-mi, amigo, matar? (IV)

M. R. Lapa (1982: 156) faz uma emenda diferente:

mais, pois **eu for** ãa vez, já, (B: Mays Poys **euos** hũa uez ia / V: mays poys **euos** huã uezia)
amigo, sen vós, morrerei.

Diante da dificuldade em explicar a emenda do ponto de vista paleográfico, M. R. Lapa defende-a referindo uma suposta omissão de um «f» na cópia da cantiga 176 em V (vv. 5, 11 e 16). Na verdade, trata-se ali não de uma omissão, mas de uma troca (um «e» em vez de um «f»), provavelmente devida à dificuldade de leitura, no antecedente, de uma inicial maiúscula, eventualmente decorada. Acrescenta ainda que «o s em vez do r é frequente».

Mas desta solução levanta-se também a questão sobre o entendimento dos versos, uma vez que, tal como são apresentados por M. R. Lapa, parecem relacionados e atribuídos à voz feminina, deles resultando que partiria ela, o que é contrariado por toda a cantiga. É ele que parte, é ela que fica. Não o contrário.

R. Cohen (2003: 611) emenda o verso 14, adotando uma sugestão feita em nota por H. Lang, que se apoia em versos de Joam Baveca: «Talvez se deva ler: Mais pass' o vosso ãa vez já, i.é., “mas vosso sofrimento (cf. 2037 e 2045) passa mais uma vez”. Cf. V 836, 17-20: Vos nom catades a bem nem a mal Nem do que nos pois d'aquest'auerrá, Senom que pass' o uosso a vez ja. Mays en tal feyto muyt' a mester al» (Lang 2010: 335). A emenda pressupõe um erro plausível (embora extenso) de copista («pass' o voss» para «poys euos»), além de se apoiar em formulação semelhante, encontrada nos versos de Baveca.

De acordo com a interpretação subjacente a esta edição, diria a voz masculina, neste verso, que deveria proceder-se a favor da amada, ou seja, de acordo com os interesses dela e apesar do sofrimento que a opção causaria ao sujeito masculino; o que faz sentido. Julgo, no entanto, questionável, nesta solução, sobretudo tratando-se de um trovador exigente, como D. Dinis, a sequência de adversativas (1. «mais morte m' é de m' alongar / de vós e ir m' alhur morar, 2. mais pass' o voss' ãa vez ja»⁷), ambas dependentes da mesma oração subordinante («o vosso [mui] ben se passará»). Especialmente considerando que a oração introduzida pela segunda adversativa repete a mesma ideia já exposta na oração subordinante («o vosso [mui] ben se passará»; «mais pass' o voss' ãa vez ja»). Do ponto de vista da composição, seria uma solução pelo menos desajeitada.

A emenda proposta em Ferreiro (2018-) é ainda diferente: «poys euos», lição dos testemunhos, seria o resultado da corrupção de uma lição original «pois sen vós»; reconhecendo-se a insistência na fórmula «sen vós», que recorre (três vezes) na composição:

o vosso mui ben passará;
 mais morte m' é de m' alongar
 de vós e ir-m' alhur morar,
 mais pois [s]e[n] vós ãa vez ja. (B: Mays Poys **euos** ha uez ia / V:
 mays poys **euos** huã uezia)

De acordo com a interpretação explicada em Ferreiro (2018-), «pois» teria valor temporal, e a voz masculina apontaria, neste verso, para o afastamento definitivo dos amantes: mas depois será definitivamente sem vós. A explicação de um eventual erro de copista não seria difícil, considerando que a omissão de uma de duas letras iguais em sequência não é incomum. O mesmo se pode considerar para a omissão do sinal geral de abreviatura, que marcaria a nasal em «sen». Mas, além de se manter, nesta proposta, a mesma sequência de duas adversativas para a mesma oração subordinante, resulta talvez mais difícil de aceitar o sentido da segunda adversativa, na sua relação semântica com a oração principal (tu ficarás muito bem, [...] mas depois ficarei definitivamente sem ti).

Quanto à distribuição do diálogo, H. Lang optou por uma distribuição muito regular das vozes, segundo a qual, a voz masculina recomeça sempre no segundo verso de todas as estrofes, ficando o primeiro verso reservado para a voz feminina. Esta mesma opção foi seguida por todos os editores, exceto por J. J. Nunes.

⁷ Cito a edição de R. Cohen (2003: 611), a que apenas acrescentei os números a negrito.

Este editor propôs uma distribuição das vozes menos coincidente com a estrutura estrófica, considerando que uma das vozes se ouviria sempre na fronteira entre as estrofes, isto é, no último verso de uma estrofe e no primeiro da seguinte. Com exceção da primeira e segunda, onde a intervenção da voz feminina começa no penúltimo verso da primeira estrofe e termina no primeiro da segunda.

Embora o resultado na distribuição dos versos pelas vozes masculina e feminina seja diferente, não creio, no entanto, que J. J. Nunes tenha pensado de modo diferente de H. Lang, e dos editores que aceitaram o pensamento crítico do editor suíço. Na verdade, todos seguiram o princípio da regularidade na articulação do diálogo dos amantes. H. Lang, e os editores que o seguiram, repetiram o padrão de articulação que se observa na primeira estrofe: voz feminina no primeiro verso da estrofe, e voz masculina nos restantes versos. J. J. Nunes, considerando a necessidade de articulação sintática dos versos 14 (estrofe II) e 15 (estrofe III) para os atribuir à voz feminina, procurou encontrar o mesmo padrão de coincidência da voz feminina com as restantes fronteiras entre estrofes. A expectativa de regularidade orienta, portanto, em todos os casos, as opções dos editores. Pelo contrário, considero devermos ponderar a possibilidade de variação.

Parece-me impor-se a razão de J. J. Nunes ao atribuir o verso 14 e o verso 15 à voz feminina. Mas a razão do filólogo esgotou-se ali, naquela fronteira entre estrofes, onde D. Dinis criou uma espécie de encavalgamento tímbrico, que constituiu uma variação capaz de, surpreendendo o público, captar a atenção para uma ideia bastante simples, porém incomum.

No resto da cantiga, a distribuição das vozes é regular: as respostas do namorado, que ocupam a maior parte das estrofes, são precedidas das interrogações inconformadas da voz feminina no primeiro verso, questionando o namorado sobre a partida dele e os efeitos que esta partida provocará nela:

- Amigo, queredes-vos ir?
- Amigu', e de mim que será?
- Queredes-mh, amigo, matar?

Mas precisamente na fronteira entre a segunda e a terceira estrofes, D. Dinis faz entrar mais cedo a voz feminina, não para interrogar, mas para declarar. E que diz ela ao namorado? Algo semelhante ao que o Rei Artur diz aos cavaleiros da tábola redonda, quando estes partem em demanda do Santo Graal, deixando-o sozinho e desgostoso na corte de Camaalot.

De acordo com a tradução para galego-português de texto francês, que conhecemos por *Demanda do Santo Graal*, a partida dos cavaleiros é precedida de grandes festejos. Quando a demanda se decide, o rei Artur exprime

a ideia de que, após a presença dos seus cavaleiros na corte, após o convívio prolongado de que pôde beneficiar com os cavaleiros a que tem tanto afeto como se fossem irmãos ou filhos, a ausência deles ser-lhe-á redobradamente dolorosa. O passo de *A Demanda do Santo Graal*, onde a personagem de Artur exprime esta ideia é o que se segue: «E por esto me pesa, ca sempre lhes fiz honra de todo meu poder e quis lhes bem e quero[-os] como se fossem meus irmãos ou meus filhos, e por esto me é grave seu partimento. **E quando os eu soia a veer e aver sua companha e os nom vir, gram coita sofrerei e gram pesar**» (Piel 1988: 17-18).

Ideia semelhante creio exprimir o voz feminina na cantiga de D. Dinis. Assim:

– Mais pois **ei vós** ãa vez ja (B: Mays Poys **euos** hũa uez ia / V: mays poys **euos** huã uezia)

Amig' eu **sen vós** morrerei

A declaração, que põe em contraponto «ei vós» e «sen vós», chama a atenção para a própria circunstância do diálogo por meio da voz, já que este seria impossível na ausência. E exprime naturalmente a experiência redobradamente dolorosa do afastamento ou da perda, após a proximidade ou a intimidade, sublinhada pelo diálogo, encenado como o faz D. Dinis e que acima referi. Depois de ter experimentado a proximidade, a intimidade; a mulher neste diálogo declara-se, neste ponto formalmente variante da cantiga, incapaz de suportar o afastamento ou a ausência.

A emenda que proponho supõe apenas a perda de um «i» antes de um «u», e bem sabemos como os copistas podiam confundir-se com estas letras em sequência.

Continuará portanto, no século XXI, como demonstram os dois casos acima tratados, o regresso a lugares críticos, para o permanente esforço de recuperação do que a transmissão deturpou.

Pelo contrário, talvez o modelo de apresentação das edições se veja forçado a evoluir; tanto no suporte de papel quanto no suporte digital. Não será necessário descrever aqui em pormenor o modelo habitual de apresentação da edição crítica de cantigas profanas, que inclui, com variações ou omissões pontuais, além do aparato crítico, informação sobre a tradição manuscrita, as edições anteriores, paráfrase ou tradução, informação sobre a versificação, notas e um comentário de natureza crítica e literária. Todas estas partes podem ser mais ou menos completas e variar na ordem. Mas assumem tendencialmente uma de duas funções: a de identificar ou descrever (tradição manuscrita, edições anteriores) e, sobretudo, a de fundamentar o trabalho crítico do

editor. O aparato crítico evidencia as escolhas críticas relativamente aos testemunhos; a paráfrase ou tradução demonstra a interpretação que o editor faz do texto e em que apoia as escolhas feitas, especialmente a pontuação. Mesmo a informação sobre a versificação demonstra opções refletidas na fixação do texto, embora possa ir além ou ficar aquém disso. Acrescem as notas que explicam emendas, ou que, enquadrando factos linguísticos e ideias literárias eventualmente causadores de dúvida, são, na verdade, justificações para não emendar; e as notas das mais variadas naturezas que tendem igualmente a fundamentar o texto criticamente editado. Tudo ou quase tudo no modelo de apresentação da edição crítica é essencialmente defensivo: defendemos, especialmente nas notas, a nossa proposta de edição crítica. E isto é naturalmente o que devemos fazer.

Dois problemas residem, porém, neste certíssimo modelo. O mais importante encontra-se na dificuldade de reaproveitamento transversal da informação reunida principalmente em notas, organizadas por número do verso a que dizem respeito. Tanto no suporte de papel quanto no eletrónico, a informação reunida a propósito de uma cantiga não está preparada para se cruzar com informação semelhante, reunida para outra cantiga; menos ainda para cantigas de outros autores, noutros livros ou noutras plataformas digitais. Em resumo, o tratamento da edição crítica das cantigas galego-portuguesas é ainda vertical, o que gera desperdício de informação, esforços e conhecimento, não havendo grandes passos dados no sentido da horizontalidade e do cruzamento, que permitam a reciclagem da informação existente, com economia de esforços e capitalização de conhecimento. Um exemplo é o das ligações entre textos de autores da lírica galego-portuguesa ou mesmo entre textos da lírica galego-portuguesa e textos em prosa por aspetos linguísticos ou aspetos literários. Usamos afinidades linguísticas e literárias para fundamentar opções feitas na fixação do texto ou na interpretação. Se, em vez de apenas disposta verticalmente (relacionada com o número do verso), esta informação pudesse ter leitura horizontal, ser relacionada (por índice ou *tag*) com toda a informação semelhante de outras edições, poderíamos alcançar um retrato útil das ligações não só entre autores, mas também entre grupos sociais, talvez entre gerações, entre grupos culturais etc. O mesmo poderíamos dizer acerca dos passos que conjecturamos para os erros de copistas, no esforço de fundamentação de emendas. Se pudéssemos fazer uma leitura horizontal deste aspeto, alcançaríamos talvez já um retrato útil do comportamento dos copistas participantes na transmissão da lírica galego-portuguesa. Ao longo do século XXI sentiremos talvez necessidade de melhorar as condições de reaproveitamento da informação que reunimos.

Um segundo problema, que poderá vir a merecer a nossa atenção ao longo do século que corre já, é estar o modelo de apresentação das edições críticas das cantigas galego-portuguesas orientado para pares. Na ordem tendencialmente dada aos elementos dispostos em torno dos textos, no destaque relativo que lhes é conferido e até na seleção de informação que é feita, tudo está pensado para ser lido por outros editores. Mais exatamente: tudo está pensado e disposto para ser consultado por outros editores. O que, convenhamos, deixa demasiado espaço para que o leitor não especializado se entenda com edições sem fundamentos científicos. Ao longo do século XXI, talvez possamos fazer um esforço de revisão, incidente sobretudo na ordem e destaque conferidos aos diferentes aspetos do tratamento dispensado à edição crítica de cada texto, sem prescindirmos de nenhum do rigor que consideramos indispensável.

As respostas concretas a um e outro problema da apresentação de edição crítica poderão passar por velhos instrumentos, como a narrativa e o índice. No digital, as possibilidades multiplicam-se certamente: desde as constelações de hiperligações às que ainda não foram inventadas, e que o século no futuro trará, se nos pusermos a pensar nisso e a inteligência artificial não atrapalhar.

BIBLIOGRAFIA

- BLASCO, Pierre (1984): *Les Chanson de Pero Garcia Burgalés. Troubadour Galicien-Portugais du XIII^e Siècle*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian Centre Culturel Portugais.
- CINTRA, Luís Filipe Lindley (1984, 1954, 1961, 1990): *Crónica Geral de Espanha de 1344*, vols. II–IV. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- CMGP = LOPES, Graça Videira / FERREIRA, Manuel Pedro (2011-): *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/Nova, em <http://cantigas.fcsh.unl.pt>.
- COHEN, Rip (2003): *500 Cantigas d'Amigo*. Porto: Campo Das Letras.
- FASSANELLI, Rachele (2021): *Don Denis. Cantigas*. Roma: Carocci.
- FERREIRO, Manuel (dir.) (2018-): *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*. Universidade da Coruña, em <http://universocantigas.gal>.
- FEW = Von WARTBURG, Walther *et al.* (1922-2002): *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, em <https://lecteur-few.atilf.fr/index.php/page/view>.
- LANG, Henry R. (2010): *Cancioneiro d'El Rei Dom Denis e Estudos Dispersos* (ed. Lênia Márcia MONGELLI / Yara FRATESCHI VIEIRA). Niterói / RJ: UFF.

- LAPA, Manuel Rodrigues (1982): «O texto das cantigas d'amigo», em *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*. Coimbra: Universidade de Coimbra, pp. 141-195.
- LORENZO, Ramón (1977): *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla*. Vol. II (Glosario), em Ernesto González SEOANE (coord.) / María ÁLVAREZ DE LA GRANJA / Ana Isabel BOULLÓN AGRELO (2006-2018), *Dicionario de dicionarios do galego medieval. Corpus lexicográfico medieval da lingua galega*. Santiago de Compostela: Instituto de Lingua Galega da Universidade de Santiago de Compostela, em <https://ilg.usc.gal/ddd/index.php>.
- MARZENARO, Simone (2012): *Pero Garcia Burgalês. Canzoniere. Poesie d'amore, d'amico e di scherno*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- METTMANN, Walter (1981): «Glosario», em *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa Maria*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- (1986, 1988, 1989): *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa María*, 3 vols. Madrid: Castalia.
- MONACI, Ernesto (1875): *Il Canzoniere Portoghese della Biblioteca Vaticana*. Halle: Max Niemeyer.
- NUNES, José Joaquim (1973): *Cantigas D'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses. Edição Crítica Acompanhada de Introdução, Comentário, Variantes, e Glossário*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro.
- OLIVEIRA, António RESENDE DE (1994): *Depois do Espetáculo Trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri.
- PARKER, Kelvin M. (1977): *Vocabulario clasificado de los folios gallegos de la Historia Troyana*, em Ernesto GONZÁLEZ SEOANE (coord.) / María ÁLVAREZ DE LA GRANJA / Ana Isabel BOULLÓN AGRELO (2006-2018), *Dicionario de dicionarios do galego medieval. Corpus lexicográfico medieval da lingua galega*. Santiago de Compostela: Instituto de Lingua Galega da Universidade de Santiago de Compostela, em <https://ilg.usc.gal/ddd/index.php>.
- PIEL, Joseph-Maria (1988). *A Demanda do Santo Graal* (ed. concluída por Irene Freire Nunes). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- VV. AA. (2001): *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss.

LINGUA E VARIACIÓN(S) NO REFRÁN DAS CANTIGAS PROFANAS GALEGO-PORTUGUESAS*

Manuel FERREIRO
Universidade da Coruña

I. REFRÁN INMÓBIL?

O refrán, definido como «um conxunto de versos con autonomía rimática que se repete integralmente no fim de cada estrofe, con um número de versos inferior ao do corpo da estrofe e cuja medida silábica é igual á dos restantes versos da cobra» (Correia 1993: 570)¹, está presente na maioría dos textos da lírica profana: é utilizado en 443 cantigas de amigo (87,8 %), en 380 cantigas de amor (52,4 %) e en 134 cantigas de escarnio e maldizer (31 %), tamén conforme os datos da propia Ângela Correia (1993: 571)².

* Este traballo inscríbese nos proxectos de investigación *Edición crítica dixital das cantigas de amigo* (PGC2018-093928-B-I00 [«Ministerio de Economía y Competitividad»]), e *Edición crítica dixital das cantigas de escarnio e maldizer* (PID2022-137790NB-I00 [«Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades»]).

¹ Véxase tamén Correia (2005: 69). Outras definicións do refrán están inspiradas ou son coincidentes con esta. Por exemplo: «un [*verso*] ou unha serie de versos inferior en número ao dos restantes versos da cobra, que se repiten integramente e na mesma orde en todas as cobras das que consta a cantiga e, ao tempo, poden presentar autonomía rimática e unha medida silábica diferenzada [*sic*]» (González Martínez 2009: 510). Para unha bibliografía sobre o refrán das cantigas véxase Mariña Arbor (2020: 40, nota 7).

² Neste número compútanse algúns outros refráns que non están incluídos nas definición xeral (refrán intercalar, inicial etc.), a que a propia investigadora portuguesa alude tamén após a definición xeral (Correia 1993: 570-571).

Nótese como nas definicións do refrán se insiste na súa repetición *integral* ou *íntegra* en todas as estrofas da cantiga, embora Correia (1993: 570) xa sinala a existencia dunha outra categoría de refráns modulados:

Um outro conjunto de refrões caracteriza-se por não se repetir integralmente em todas as estrofes. A fronteira entre as repetições paralelísticas típicas da lírica galego-portuguesa e o refrão com variação não é, porém, fácil de definir. Por vezes, as variações no refrão parecem depender das exigências do novo contexto estrófico em que se insere o refrão; outras vezes, no entanto, tudo indica que os trovadores terão procurado explorar estilisticamente os efeitos da variação nos refrões.

Neste contributo non imos concentrar o foco neses refráns modulados ou para-refráns, senón no refrán que, con efecto, se repite en todas as estrofas, abreviado nos manuscritos por procedementos diversos, estudados tamén pola antecitada investigadora (Correia 1998), pois, fronte á iteración rixida do texto do refrán convencional, así efectuada nas múltiples e diversas edicións (quer de xénero, quer de autor), a realidade dos textos móstrase parcialmente diverxente e máis complexa: a revisión do conxunto do corpus profano revela unha textualidade que moitas veces —por non dicir sempre— foi apagada nas edicións (Ferreiro 2022). De facto, a lectura coidadosa dos manuscritos mostra a existencia de numerosas cantigas en que o refrán presenta variacións lingüísticas (por veces con importantes implicacións expresivas) nalgunha ou en todas as estrofas. É lexítima a nivelación cando esa variación non altera para nada a esencia do refrán, cando cumpre coas condicións todas de corrección lingüística, encaixa na medida do verso e mantén a rima? Entendemos que esta variación é un feito que a edición non pode obviar, por máis que todos os editores apaguen esas mudanzas amparados no erro de copia, no lapso do amanuense ou, en fin, nunha transmisión deficiente. Neste sentido, a realidade cuantitativa da mudanza é un feito certamente significativo, pois, conforme os nosos datos, o 16 % (153 composicións) das 957 cantigas de refrán presentan variación (fonética, morfolóxica, sintáctica, lexical e/ou estilística, para alén de mudanzas na modulación expresiva).

A partir da ponderación dos principios da crítica textual, e considerando os textos en que tal mudanza está asegurada pola transmisión manuscrita, tentaremos establecer unha ordenada exposición de todo tipo de variacións explícitas no refrán³.

³ As cantigas serán sempre citadas coa numeración de *Universo Cantigas* [= UC] (véxase Tabela das Cantigas, en <https://universocantigas.gal/tabela-completa>), baseada na estebelecida por Jean-Marie d'Heur (1975: 10-93).

Obviamente, fican fóra as cantigas con refrán alterno (UC 982), ou con mudanza simétrica (UC 1578). De modo similar, son excluídas tamén: a) as cantigas que presentan ruptura radical na secuencia da repetición nalgunha das estrofas; b) cantigas cunha

II. PRESENTACIÓN FORMAL, MODULACIÓN EXPRESIVA E CAMBIOS FUNCIONAIS

1. Mudanzas na presentación formal ou na modulación expresiva do refrán pola súa integración na estrofa

O desenvolvemento conceptual da estrofa pode condicionar o encaixe do refrán verbo da ligazón sintáctica entre os dous elementos (cobra e refrán) na estrofa. Nalgunhas cantigas, esa diferente articulación do refrán transparece inevitabelmente na diversa puntuación entre as sucesivas estrofas. Tal modulación pode verse, por exemplo, nunha cantiga de Vaasco Perez Parda (UC 819 / 154,9 [B822/V407]), onde a conxunción *que* do segundo verso precisa unha pausa na primeira ocorrencia do refrán:

–Por Deus, amiga, provad’un día
o voss’amigo de vo-lh’assanhar,
e veredes ome coitad’andar.

–Ai amiga, que mal conselh’ess’é,
ca **sei** eu **aquesto**, per boa fe,
mui ben: que log’el morto seria.

–Amiga, ben vos conselharia
dizerdes que non dades por el ren,
e veredes coita[d’ome] por én.

–Non mi-o digades, se Deus vos perdon,
ca **sei** eu ja pelo seu coraçon
mui ben que log’el [morto seria].

–Amiga, nunca lhi mal verria
de lhi dizerdes atanto por mí,
que non dades por el ren des aqui.

–Par Deus, amiga, non vos creerei
nen vós nunca mi-o digades, ca **sei**
mui ben [que log’el morto seria].

Outras veces, o devir da cantiga aconsella unha diferente modulación expresiva do refrán nas diversas estrofas, embora recoñecendo que o principio de subxectividade actúa con forza nestas decisións editoriais. É de Pero da Ponte (UC 1669 / 120,10 [B1657/V1191]) unha composición que semella solicitar, sucesivamente, unha formulación enunciativa, interrogativa e exclamativa:

especie de «para-refrán» gradativo ou modulado, sen repetición literal; c) aqueles refráns en que a diferenza textual ten un carácter espurio (lapsos, omisións de copia e/ou adherencias textuais, erros métricos...) ou accidental (por problemas de transmisión).

Don Tisso Perez, queria oj'eu
 seer guardado do tre[be]lho seu
 e per-doar-lh'o baton que fui meu;
 mais non me poss'a seu jogo quitar;
 e, Tisso Perez, que demo mi-o deu
por sempre migo querer trebelhar?

De trebelhar mi á el[e] gran sabor
 e eu pesar, nunca vistes maior,
 ca non dórmio de noite con pavor,
 ca me trebelha sempre ao lûar:
 demo o fezo tan trebelhador
por sempre migo querer trebelhar!

Cada que pôde, mal me trebelhou;
 e eu por én ja mi assanhando vou
 de seu trebelho mao, que vezou,
 con que me ven cada noit'espartar;
 e Tisso Perez demo mi-o mostrou
por sempre migo querer trebelhar.

2. Cambios funcionais dalgunhas partículas nas diferentes estrofas

A partir da polivalencia funcional dalgunhas partículas, nomeadamente conxuncións, tal variación no que di respecto á concreta función sintáctica de *que*, *ca* e *se* é perceptíbel en múltiples cantigas.

Así, sen pretensión de exhaustividade absoluta, acontece con *que*, conxunción que se caracteriza por presentar múltiples valores relacionais xa desde antigo (no que di respecto ao refrán: completivo, causal, final, consecutivo). Ao longo do corpus achamos diversas cantigas en que o refrán presenta tal variación verbo da función de *que*: UC 208 (completivo I, III; final II, IV), 281 (causal I, III; consecutivo II), 420 (completivo I-II; consecutivo-final III), 522 (completivo I-II; final III), 616 (causal I-II, IV; completivo III), 728 (completivo I-II; final III), 803 (completivo I, III; consecutivo-final II), 1216 (completivo I, III; consecutivo II), 1260 (causal I; consecutivo II), 1277 (causal I; completivo II-III), 1460 (causal I, III; completivo II).

En menor medida, tamén se percibe a mesma variación na conxunción *ca*, a abalar entre a ligazón causal e a completiva: UC 288 (completivo I, III; causal II), 676 (completivo I-II; causal III), 1007 (completivo I; causal II-IV), 1275 (causal I; completivo II-III), 1276 (causal I; completivo II-III). Eis a primeira das cantigas enumeradas:

Que sen meu grado m'oj'eu partirei
 de vós, sennor, u me vos espedir!
 Como partir-me de quanto ben ei
 e **saber** ben **ca**, des que vos non vir,
ca nunca ja poderei gran prazer;
u vos non vir, de nulla ren veer?

Porque entendo que vos prazera,
 m'averei ora de vós a quitar;
 mais nunca om'en tal coita sera
 com'eu **serei**, mentre sen vós morar,
ca nunca ja p[oderei] g[ran] p[razer];
u vos non vir, de nulla ren veer].

E rog'eu Deus, que tan de coraçon
 me vos fez amar des quando vos vi,
 que El me torn'en algũa sazón
 u vos eu veja, ca ben **sei** de mí
[c]a nunca ja p[oderei] g[ran] p[razer];
u vos non vir, de nulla ren veer].

E nun único caso achamos que a conxunción *se* se comporta sucesivamente como condicional nas estrofas I-II da cantiga UC 402, e como completivo na estrofa III.

Relacionado con esta diferente función desas conxuncións aparece o comportamento da copulativa *e*, que nalgunha composición do corpus profano adquire, polo desenvolvemento discursivo da cantiga, un carácter expletivo nalgunha das súas ocorrencias no refrán; así acontece, por exemplo, na cantiga 1306, con *e* expletivo na estrofa III (en face de I-II):

A Far[o] un día
 irei, madre, se vos prouguer,
 rogar se verria
 meu amigo, que mi ben quer,
e direi-lh'eu enton
a coita do meu coraçon.

Muito per-desej'eu
 que vesse meu amigo,
 que m'estas penas deu,
 e que falasse comigo,
e direi-lh'eu enton
[a coita do meu coraçon].

Se s'el nembrar quiser
 como fiquei namorada
 e se cedo veer
 e o vir eu, ben-talhada,
e direi-lh'eu enton
[a coita do meu coração].

Finalmente, é de subliñar como a conxunción *que* nalgunha ocorrencia do refrán pode integrarse nunha estrutura superior e/ou formar parte dunha locución conxuntiva. Tal acontece na cantiga 1330, onde achamos a locución *en tal / que* no refrán da estrofa I en face de *que*, final, nas estrofas II-III. Ou na cantiga 600, onde *que* forma parte da estrutura comparativa *tanto... / que* na estrofa I, é conxunción completiva na estrofa II e, finalmente, intégrase na locución consecutiva *en guisa... / que* para a estrofa III:

Amig'e fals'e desleal,
 que prol á de vos traballar
 de na mia mercee cobrar?
 Ca **tanto** o trouxestes mal
que non ei, de vos ben fazer;
pero m'eu quisesse, poder.

Vós trouxestes o preit'assi
 come quen non é sabedor
 de ben nen de prez nen d'amor;
 e por én **creede** per min
que non ei, de vos ben fazer;
[pero m'eu quisesse, poder].

Caestes en [a]tal cajon
 que sol consello non vos sei,
 ca ja vos eu desemparei
en guisa, se Deus mi perdon,
que non [ei, de vos ben fazer;
pero m'eu quisesse, poder].

III. CUESTIÓNS GRÁFICO(-FONÉTICAS)

1. Formato gráfico conservador na asimilación -s+l- (> [l]) do identificador

A asimilación fonética que se produce entre a forma do artigo (*illum* > ant. *lo*) coas formas verbais acabadas en -s (e en -r), ben como con

algúns pronomes e partículas, presenta en liñas xerais unha forma gráfica consolidada (-s+l- > -l-; véxase Ferreiro 2013: 9-11) xa desde os primeiros textos medievais.

Non obstante, no corpus profano podemos achar casos en que tal representación ofrece aínda o formato arcaico <-s-l->: *mai-lo* vs. *mais-lo* (~ *maislo* ~ *mais lo*). Con certeza, no corpus son relativamente poucas⁴ as pasaxes que presentan tal grafía arcaizante, e menos aínda aquelas en que existe diversidade entre os manuscritos (véxase unha enumeración en Ferreiro 2013: 9).

En calquera caso, unha concorrencia dos dous formatos gráficos podemos achala no refrán da cantiga 905, de Roi Fernandiz de Santiago, onde convive o xeral *mai-lo* nas tres primeiras ocorrencias do refrán con *mais-lo* na cuarta e derradeira aparición: *mai-lo* vosso bon parecer (I-III) vs. *mais-lo* vosso bon parecer (IV).

2. Asimilación do pronome identificador tras -s (o vs. -lo)

Como xa apuntamos, tras diversos elementos da lingua acabados en -s o pronome identificador (en función de artigo) presenta asimilación fonética que, en xeral, se reflicte nos manuscritos que transmitiron as cantigas. Porén, tamén encontramos variación gráfica nalgúñas ocorrencias do refrán canto a esta representación. Así, resulta significativo que, en UC 1207, de Pero Meogo, a case universal asimilación *poi-lo/a*⁵ se mostre en todas as ocorrencias do refrán, agás na primeira (xunto coa concorrente variación léxico-estilística *namorado* / *cervo*):

pois o *namorado i ven,*
esta fonte seguide-a ben,
pois o *namorado i ven.*

poi-lo *cervo i ven,*
[esta fonte seguide-a ben,
poi-lo *cervo i ven].*

Fronte ao xeral *poi-lo/a*, no encontro do artigo con formas verbais acabadas en -s é maioritaria a ausencia de representación gráfica (nunha proporción

⁴ Nas seguintes cantigas: UC 5, 6, 9, 25, 136, 174, 177, 259, 275bis, 277, 334, 283, 397, 409, 411, 440, 477, 478, 483, 490, 537, 624, 804, 898, 901, 905, 987, 1007, 1074, 1123, 1297, 1346, 1387, 1398, 1417, 1441, 1487, 1583, 1607.

⁵ No corpus das cantigas só documentamos 11 casos de *pois o(s)/a(s)* fronte a un total de 140 con asimilación explícita.

2/1)⁶. Neste ámbito, encontramos dúas cantigas en que a primeira ocorrencia do refrán presenta asimilación en face das restantes, con formato gráfico «conservador». Así acontece nas cantigas 1471, de Joan da Gaia (I *Vós **ave-de-los** alhos verdes e matar-m'-iades con eles!* vs. II-VI *Vós **avedes os** alhos verdes e matar-m'-iades con eles!*) e no verso primeiro do refrán da composición 1188, de Juião Bolseiro: *non **ajades a** mia graça* (I) vs. *non **ajade-la** mia graça* (II-IV).

3. Asimilación do pronome identificador tras *-n* (*o* vs. *-no*)

De modo similar ao que acontece con *-r* e *-s*, o identificador en función pronominal tras a consoante nasal *-n* dalgúns elementos lingüísticos xera un alomorfo *-no(s)/-na(s)*, de aparición desigual na lingua. Coas formas verbais é sistemático⁷, en face do que acontece con algunhas partículas (*quen; ben, non; con, en, sen; nen*), onde é minoritaria a aparición deses alomorfos pronominais *no/na*.

Canto á variación no refrán, no corpus das cantigas achamos diferente comportamento con *quen* na cantiga 1578, de Afonso Meendiz de Besteiros, con refrán alterno (III *quen no* vs. IV *quen o*) e mais na cantiga 1439, de Joan Servando, verbo da preposición *con*: *con os* (I, III) vs. *con nos* (II).

IV. VARIACIÓN FONÉTICA

1. Crase vs. sinalefa

Ao longo do corpus das cantigas profanas asistimos a unha complexa dinámica entre crase e sinalefa para os mesmos contextos, cunha vacilación permanente que muda conforme os manuscritos e, talvez, os autores e/ou o período⁸. Tal variación verificase tamén no refrán, que pode presentar mudanza interna no que di respecto ao tratamento dos encontros vocálicos. Así, achamos diferente comportamento a respecto da crase / sinalefa con diversos nomes: UC 349 (I, III *mundo ond'* vs. II *mund'ond'*), de Fernan Gonçalves de Seavra;

⁶ Coa P5 verbal aparece asimilación noutras 24 cantigas (fronte a 41 sen asimilación): UC 217, 336, 380, 382, 420, 457, 458, 522, 634, 656, 761, 772, 865, 909, 911, 1242, 1280, 1440, 1442, 1452, 1471 (véxase *infra*), 1476, 1494, 1567.

⁷ Normalmente presenta a forma *-no/-na*, coa consoante nasal xeminada, agás en UC 1003.14, 1358.11, 1655.17 e 1672.28, onde xa a xeminada simplificou en [n].

⁸ Talvez haxa que considerar que parte da variación relativa a crase / sinalefa teña a ver con variantes gráficas dos materiais empregados nas compilacións trobadorescas.

647 (I, III *madre, os* vs. II *madr', o[s]*), de Fernan Rodriguez de Calheiros; 709 (I *triste o* vs. II-III *trist'o*), de Estevan Reimondo; 1186 (I-II *amig'i* vs. III *amigo [i]*), de Juião Bolseiro; 1291 (I *amigo e* vs. II *amig'e*), de Martin de Giinzo; 1454 (I *noite ou* vs. II-III *noit'ou*), de Roi Paez da Ribela.

Por outra parte, tamén as formas verbais presentan igual variación nos refráns de diversas composicións: UC 75 (I-II *cuid'a* vs. III *cuido a*), de Vaasco Fernandez Praga de Sandin; 198 (I *dix', ou* vs. II-III *dixe, ou*), de Pero Garcia Burgales; 952 (I *atend'aver* vs. II-III *atendo aver*), de Joan Airas; 1007 (I-III *vej'agora* vs. IV *vejo agora*), de Pero Gomez Barroso; 1094 (I *dev'a* vs. II-III *devo a*), de Estevan Fernandiz d'Elvas; e 1302, de Airas Paez (I *quer'ir* vs. II *quero ir* (III)).

A complexa dinámica que opera entre crase e sinalefa pode verse con clareza na variación relativa ao pronome persoal de primeira persoa, en función de CD ou CI. Existe unha ocorrencia da (rara) variación *m'/me* (seguido de vogal) na cantiga 651, de Vaasco Fernandez Praga de Sandin (I-III *m'assanharei* vs. IV *me_ assanharei*). Nas restantes ocorrencias, unha subxacente forma *me* presenta crase coa voz seguinte iniciada por vogal, fronte á variante *mi* (en principio especializada como CI, especialmente nos apógrafos italianos; véxase Monteagudo 2019), sempre con sinalefa. Esta variación localizámola en tres cantigas: UC 210 (I, III *m'assanhar* vs. II *mi_ assanhar*), de Joan Nunez Camanes; 656 (I *mi_ and'* vs. II-VIII *m'and'*), de Nuno Fernandez Torneol; 899 (I-II *m'aven* vs. III *mi_ aven*), de Roi Fernandiz de Santiago.

2. Vacilación vocálica (serie palatal /e/~/i/, serie velar /o/~/u/, *en-/an-* e *es-/as-*)

Para alén da xeral heterografía, a lingua no período medieval (en todos os dominios lingüísticos da Romania) caracterízase pola concorrencia de múltiples variantes idiomáticas, nomeadamente fonéticas e morfolóxicas, que, aos poucos, se foron seleccionando ou confluindo até o período moderno, en que tal variación —restrita— é propia dos rexistros populares.

No que di respecto ao vocalismo, era moi frecuente a variación fonética, por diversos factores, nas dúas series (palatal e velar), moi especialmente en posición átona. No relativo á vacilación no ámbito das vogais palatais ([e]~/[i]), os refráns das cantigas subministran exemplos de alternancia que reflicte procesos de asimilación (harmonización vocálica), en concreto na anónima cantiga UC 443 (I *Senterigo* vs. II-III *Sentirigo*) e en UC 1634 (*meninho* vs. I-III *mininho*), de Afonso Soarez Sarraça. Ademais, no refrán da cantiga 977, de Rodrig'Eanes d'Alvares, asistimos a un proceso de variación de carácter disimilativo (I *Eanes* vs. II-III *Ianes*).

Finalmente, no que di respecto ás vogais palatais, é de sinalar a presenza de tal variación no sufixo patronímico *-iz/-ez* (< *-īcī*), conforme a (in)existencia da metafonía por *-ī* longo final en *Lopiz* ~ *Lopez* na antecitada cantiga 1634.

No ámbito das vogais velares ([o], [u]), achamos variación por diferentes razóns. Na cantiga dionisina UC 568, o resultado do lat. tardío *puritatem* (derivada de *purus*) mostra vacilación na representación da vogal velar (I *puridade* vs. II-III *poridade*). Outrosí, documentamos a recorrente variación [oj]~[uj] en posición átona (véxase Monteagudo 2013) no refrán da cantiga 746, de Afonso Meendiz de Besteiros: I *cuidador* vs. II-III *coidador*. E aínda, por un proceso de asimilación, achamos a variación *sacudiu* (I) vs. *sacodiu* (II-III) no refrán da cantiga 1577 do mesmo trobador.

No entanto, aínda no ámbito do vocalismo velar (tónico), rexístrase unha significativa variación que di respecto aos descendentes de **nōmīne*, onde, en face do resultado xeral *nome*, se localiza tamén a variante *nume*, talvez inducida por unha (eventual) metafonía por *-e* final, cuxos resultados son hoxe fragmentarios nalgúns variedades dialectais galegas (Ferreiro 1999: §§5b.4, 8b.4). Así, na cantiga 1352, de Fernan Paez de Tamalancos, trobador orixinario do territorio en que se rexistra esa probábel actuación metafónica, asistimos á convivencia de *nume* (I-II) vs. *nome* (III-IV). No refrán desta mesma cantiga rexístrase unha outra variación que atinxe a *an-/en-* no verbo *amparar* ~ *emparar* (do lat. *anteparāre*), onde é frecuente o segundo resultado, en especial nos textos transmitidos polos códices italianos (I-III *ampar* vs. IV *empar*).

Dun modo similar, achamos a variación que afecta a *as-/es-* na voz *astroso* (do lat. tard. *astrosus*), que nunha cantiga de Afonso X (UC 457) se combina cunha outra variación (sintáctica) no refrán (véxase *infra*).

3. Vacilación fono-morfolóxica pronominal

Na lingua das cantigas percíbese unha dupla tendencia no relativo á distinción entre CD e CI, especialmente nos pronomes de P1 e P3: no Cancioneiro da Ajuda a situación xeral é a nivelación en prol de *me* e *lle* para ambas as funcións, en face de BV, onde se percibe a tendencia á distinción entre as formas en *-e* (CD) e *-i* (CI), tal como mostran os estudos de Monteagudo (2019 sobre todo).

Para alén da variación *m'/me/mi* (véxase *supra*), é frecuente a concorrencia entre as formas *me/mi* e *lhe/lhi* nas cantigas, tal como exemplifica a súa alternancia no refrán dun significativo conxunto de textos: UC 102 (Nun'Eanes Cerzeo), 169 (Nuno Fernandez Torneol), 394 (Joan Garcia de Guilhade),

446 (Vaasco Perez Pardal), 563 e 568 (D. Denis), 992 (Pero da Ponte), 1073 (Bernal de Bonaval), 1254 (Martin de Padrozelos).

No ámbito relativo aos pronomes persoais aínda podemos aducir unha outra variación no refrán da cantiga 248, de Roi Queimado, onde asistimos á convivencia das formas *se* e *xe*, conforme o prioritario texto subministrado polo Cancioneiro da Ajuda (I, III *se* vs. *xe* II), que contrasta vivamente co Cancioneiro da Biblioteca Nacional, onde as tres ocorrencias do refrán presentan a forma palatalizada *xe*.

4. Vacilación fono-morfolóxica no ámbito verbal (P3 pretérito indicativo *-iu* vs. *-io*)

Entre a grafía, a fonética e mais a morfoloxía é onde debemos situar a variación, frecuente na lingua medieval en xeral e na expresión trobadoresca en particular, na desinencia da P3 de pretérito de indicativo dos verbos da terceira conxugación (*-iu/-io*), que computa sempre como unha sílaba métrica e non empece a rima entre estas dúas variantes. Tal variación comparece nos refráns de varias cantigas: UC 592 (I-II *viu* vs. III *vio*), de Don Denis; 1336 (I *servio* vs. II-III *serviu*), de Estevan da Guarda; 1361 (I *guariu* – *oio* – *guario* vs. II-III *guariu* – *oiu* – *guariu*), de Lopo Lias. Véxase tamén a cantiga 592, de Don Denis, que acumula, alén desta, outras diverxencias nas diversas ocorrencias do refrán: *viu* (I-II) vs. *vio* (III), xunto con *por Deus, que aja mercee de mí* (I) vs. *por Deus, que aja mercee de min* (II) vs. *por Deus, que mercee aja de min* (III).

5. Variación no ámbito da nasalidade

O fenómeno da nasalidade medieval está presente —en maior ou menor medida, conforme os textos, períodos e/ou transmisión— nas voces derivadas de formas latinas con *-n-* intervocálico, desaparecido no curso evolutivo da lingua (Ferreiro 1999: 130-143). En moitas das cantigas percíbese o avance do proceso de desnasalamento, de que tamén o refrán é testemuño desde o momento en que existe diverxencia entre as súas ocorrencias no seo dunha mesma composición⁹. Así acontece con catro voces frecuentes: *alhêa/alhea* (1562, Roi Gomez de Briteiros), *bõa/boa* (699, Joan Soarez Coelho; 1558, Don Denis), *vêo/veo* (589, Don Denis; 796, Nuno Perez Sandeu; 1183, Juião Bolseiro; *vũide/viide* (774, Joan Garcia de Guilhade).

⁹ É probábel que en algúns destes casos a ausencia de nasalidade sexa produto de omisións producidas por erro de copia.

E algo similar acontece coa voz *mua* (< *mūlam*), onde é frecuente achar nasalidade inducida pola consoante nasal explosiva (*mũa*): UC 1556, de Don Denis. O mesmo proceso alcanza á forma derivada do lat. *mīhī*, cuxo resultado inicial *mí* convive coa posterior forma nasalizada *min*, que acabou consolidándose na lingua moderna: UC 202 (Pero Garcia Burgales); 233 (Joan Lobeira); 345 (Pero Mafaldo); 515, 525, 555, 569, 592 e 597 (Don Denis); 767 (Joan Garcia de Guilhade); 776 (Estevan da Guarda); 795 (Nuno Perez Sandeu); 913 (Roi Fernandiz de Santiago); 965 (Joan Airas de Santiago); 1005 (Roi Martinz d'Ulveira); 1011 e 1033 (Joan Airas); 1415 (Gonçal'Eanes do Vinhal).

En relación directa coa cuestión da nasalidade comparece a dupla solución *ome* ~ *omen* a partir do lat. *hōmīnem*. As actuais solucións galega e portuguesa (*home* vs. *homem*) teñen a súa concreción tamén na concorrencia das dúas formas no corpus trobadoresco, que alcanza ao refrán da cantiga 44 (I *omen* vs. II-III *ome*), de Fernan Rodriguez de Calheiros.

Finalmente, en relación coas consoantes nasais debemos sinalar o proceso de asimilación [nm] > [m] que se manifesta na presenza das variantes *enmentar* ~ *ementar* ao longo do corpus e tamén no refrán da cantiga 77, de Joan Soairez Somesso (I-II *enmenta* vs. III *ementa*). Dun modo similar debemos aínda xulgar a asimilación que se produce por fonética sintáctica na secuencia *non* + *me* ~ *mi*, que presenta escasas ocorrencias na lingua das cantigas¹⁰, unha delas no refrán da cantiga 271, de Joan Soarez Coelho (I *non mi* vs. II-III *no 'mi*).

V. VARIACIÓN MORFOLÓXICA

1. Pronomes

Para alén da concorrencia *me* ~ *mi* xa vista, no ámbito dos pronomes son de salientar dúas variacións que din respecto non tanto a procesos fonéticos canto a unha refacción inducida por factores morfolóxicos. Neste sentido, destaca a presenza da variante *con migo*, fórmula analítica que concorre coa común forma *comigo* (< *cūm mēcūm*), de presenza reforzada pola existencia dunha forma simple *migo*, cun uso relativamente amplo nas cantigas. En calquera caso, debemos subliñar o refrán de dúas cantigas, coas dúas formas concorrentes, a mostrar a receptividade desta variación morfolóxica no refrán: UC 846 (I *con migo* vs. II-III *comigo*), de Vaasco Rodriguz de Calvelo, e 1278 (I-III *comigo* vs. IV *con migo*), do xograr Lourenço.

¹⁰ Véxanse os seguintes contextos: UC 66.13, 90.9, 104.21, 223.r2, 239.7, 243.14, 258.9, 271.r1, 283.10, 285.13, 421.5, 423.20, 430.8, 906.12, 1482.5.

No ámbito dos indefinidos, onde se percibe unha clara oposición entre as formas *niun* ~ *neun* de A en face da xeral *nen un* de BV, achamos unha concorrencia de formas no refrán da cantiga 1267, de Lopo, na forma feminina deste indefinido (I *neña* vs. II *nen ãa*).

No que di respecto aos demostrativos, atéstase a variación *aquesto* / *esto*, inducida pola sintaxe e compensada metricamente coa introdución da conxunción disxuntiva *ou*, nunha cantiga de Afons'Eanes do Coton (UC 823, véxase *infra*): *que ést'aquest'ou por que o fazedes* (I-II, IV) vs. *ou que [ést]'est'ou por que o fazedes* (III).

En derradeiro lugar, a seguir no ámbito pronominal, é de considerar a variación a respecto do pronome adverbial *i* na cantiga 1016, de Joan Airas de Santiago, que desaparece na derradeira ocorrencia do refrán: I-II *conselh'i* vs. III *conselho*¹¹. E neste mesmo ámbito convén notar a (probábel) alternancia entre os adverbios pronominais *i* e *én* no refrán da cantiga 1358, de Lopo Lias:

e pesa-m'én e é-m'i mal,
que lh'escarniron seu brial,
que era nov'e de cendal (I).

e pesa-m'én e é-m'én mal,
[que lh'escarniron seu brial,
que era nov'e de cendal] (II-[III]).

2. Formas verbais

No ámbito da variación morfolóxica verbal, os refráns mostran a presenza de variación en dúas formas: a P1 e P3 do pretérito de indicativo de *seer* e/ou *ir* (*foi* ~ *fui*), xunto coas formas de presente de subxuntivo de *querer* (*queira* ~ *quera*).

A forma latina *fūi*, P1 de pretérito indicativo, desembocou maioritariamente no resultado *fui* na lingua medieval, con acción metafónica do *-ī* longo final; non obstante, na lingua das cantigas tamén ten unha presenza notábel o resultado *foi*, sen restos de metafonía¹². No refrán dalgunhas cantigas achamos

¹¹ Tamén é posíbel que esta variación haxa que a inscribir na vacilación entre crase e sinalefa, pois sería factíbel unha reconstrución do refrán III do seguinte teor: *algun consello* _[i] *ajamos / ante que assi moiramos*.

¹² Sen considerar variantes internas, no texto das cantigas conforme *Universo Cantigas*, establecidos con outorgamento de prioridade xeral a A vs. BV e a B vs. V, a P1 *foi* só presenta 81 ocorrencias (fronte a 187 *fui*), mentres que *fui* como P3 comparece en 16 contextos (en face de *foi* en 574).

a convivencia de ambas as formas (*fui ~ foi*): UC 714 (Joan Lopez d'Ulhoa), 1114 (Lopo), 1439 (Joan Servando), 1551 (Gil Perez Conde). Mais tamén achamos o resultado *fui* para a P3 (lat. *fūit*), sen dúbida extensión analóxica da P1, nunha das tres ocorrencias do refrán da cantiga 570, de Don Denis.

No tocante á forma do presente de subxuntivo de *querer* (*quaerere*: *quaeram, quaeras, quaerat* etc.), con certeza o resultado derivado da base etimolóxica clásica (*quera* etc.) é minoritario na lingua medieval e trobadoresca, onde xa é dominante a forma analóxica *queira* etc.¹³ Con todo, a forma *quera* (e *querades*) ten tamén presenza nos refráns en concorrencia con *queira(des)*: UC 1093 (Estevan Fernandez d'Elvas) e 1453 (Joan de Gaia).

No que di respecto a algunha mudanza de tempo verbal detectada no refrán, variación que introduce matices expresivos que deben ser tamén considerados, convén contemplar seriamente a posibilidade de estarmos perante un erro de transmisión textual. No entanto, son varias as composicións que mostran este tipo de variación, que se establece entre presente e pretérito na cantiga 280 (I-II *doedes* vs. III *doestes*), de Joan Soarez Coelho, e mais entre copretérito e pospretérito: UC 426 (I *dizia* vs. II-III *diria*), de Airas Veaz; 1275 (I *queria* vs. II-III *querria*), de Galisteu Fernandez.

3. Adverbios

Canto aos adverbios, a diversidade formal no refrán maniféstase en dúas formas que, por outra banda, conviven con total liberdade no corpus, cunha presenza só condicionada, en xeral, tanto polo cancionero que transmitiu un texto determinado canto por factores métricos (rima ou medida).

O adverbio modal *assi* concorre coas formas *se ~ si* en frases desiderativo-optativas, por máis que a medida condiciona por veces o seu uso. Cfr., por exemplo, *assi Deus me/mi perdon ~ si Deus me/mi perdon ~ se Deus me/mi perdon*, entre outras moitas expresións deste tipo (véxase UC/Glosario, s.v. *se*₃). Na cantiga 1462, de Pero Gomez Barroso, convive *e, con tod'est'*, *assi mi venha ben* (I) con *e, con tod'esto, se mi venha ben* (II-IV).

Outra forma adverbial que presenta mudanza tamén no refrán é o adverbio de reforzo *ar*, que alterna con *er*, variante frecuente nos apógrafos italianos, tal como acontece na cantiga dionisina UC 521 coa presenza das dúas variantes (I *er* vs. II-III *ar*).

Finalmente, debe aínda ser tida en conta a mudanza que se produce na cantiga 27, de Fernan Rodriguez de Calheiros, de manuscrito único, en que achamos *máis* (I) fronte a *oimais* (II-III), reforzada coa variación preposicional

¹³ A proporción de *quera(des)* fronte a *queira(des)* e de 1/2 (32 vs. 64).

por / *per* (véxase *infra*): ***por*** que *lh*i ***máis*** possa *guarir* vs. ***per*** que *lh*'***o******imais*** possa *guarir*.

4. Preposicións

No refrán de dúas cantigas, e en liña co que acontece no conxunto do corpus, rexístrase variación preposicional, con vacilación entre *por* e *per*, que se explica pola convivencia e confluencia das bases latinas *per* e *prō*: UC 27 (I *por* vs. II-III *per*), de Fernan Rodriguez de Calheiros, e 575 (I *per* vs. II-III *por*), de Don Denis.

Por outra banda, na cantiga 715, de Joan Lopez de Ulhoa, a primeira ocorrencia do refrán, na estrofa I, é a seguinte:

...se outr' amor á sigo
erga-lo meu, *querria*
morrer oj' este dia.

Ora ben, nas dúas seguintes estrofas, os manuscritos ofrecen unha significativa mudanza na preposición:

...se outro ben deseja
ergo o meu, [*querria*
morrer oj' este dia].

Perante esta situación, coa minoritaria e singular forma preposicional *ergas* na primeira ocorrencia, e coa xeral *ergo* nas outras estrofas, os diversos editores nivelaron tamén este refrán por medio da xeneralización de *ergo* nas tres cobras (Nunes 1973: 120-121) ou de *ergas* (Cohen 2003: 185), para alén da reconversión da asimilación presente en *erga-lo meu* en ***ergo lo meu*** (Lopes 2016: I, 557).

Sen dúbida, a minoritaria forma *ergas* da primeira ocorrencia do refrán é de uso fundamentalmente poético, lexítima en calquera caso, pois foi tamén utilizada por Martin Codax (1298.14 e 17, 1300.14 e 17) e mais Afons'Eanes do Coton (1590.10).

De diferente teor é a convivencia ou alternancia de diferentes preposicións no refrán doutras dúas cantigas no corpus profano. Na primeira delas, a variación do refrán intensifícase coa presenza de *ao* na súa primeira ocorrencia, que se suma á convivencia entre a forma xeral *no* e a súa variante máis arcaica *eno*, que pode ter consecuencias métricas, por máis que a súa concorrència na cantiga 1464, de Pero Gomez Barroso, se resolva por medio de sinalefa con *eno*, a variante máis antiga: *pero non vëo_ao maio* (I) vs. *pero non vëo no maio* (I, IV) vs. *pero non vëo_eno maio* (III).

Na segunda composición, UC 1145, de Joan Servando, concorre o uso da preposición *de* (estrofa I) coa preposición *por* (estrofa II –e II-IV) no segundo verso do refrán: *multo venho pagada / de quanto lhi falei* vs. *multo venho pagada, / por quanto lhi fa[lei]*.

5. Conxuncións

No dominio das partículas conxuntivas, a variación concéntrase en tres elementos, que presentan alternancia de variantes no corpus: *como* / *come*, *que* / *ca* e *pois* / *pois que*.

A primeira delas, conxunción comparativo-modal, con distribución libre na lingua das cantigas, convive no refrán da cantiga 318, de Joan Lopez d'Ulhoa (I *como* vs. II-III *come*).

Por outra parte, a confluencia de usos entre *que* e *ca*, perfectamente intercambiábeis na súa función de elemento de relación completivo e causal, fai con que tamén no refrán se perciban alternancias entre as dúas formas: UC 31 (Fernan Rodriguez de Calheiros), 654 (Paaí Soarez de Taveiros); 792 (Nuno Perez Sandeu), 1440 (Joan Servando). E verbo de *pois* vs. *pois que*, é variación que se mostra na cantiga 872, de Airas Nunez, compensada metricamente no segundo caso coa omisión de *vós*: *pois me vós mandades que baile ant'el ben* (I) vs. *pois que me mandades que baile ant'el* (II-IV).

No relativo á variación conxuntiva, é de subliñar, aínda, a existencia de catro cantigas que presentan cambio de conxunción nas diferentes estrofas. No texto UC 1460, de Pero Gomez Barroso, prodúcese unha troca sinonímica entre as conxuncións causais *que* e *pois* (I-III *que as non catastes ben* vs. IV *poi-las non catastes ben*). Polo contrario, na cantiga 768, de Joan Garcia de Guilhade, a variación entre *ca* (causal) e *e* (copulativa) acrecenta matices estilísticos (I-II *ca* vs. III *e*), o mesmo que en UC 455 (*nen* I-II vs. *e* III), de Afonso X. Finalmente, na cantiga 1415, de Gonçal'Eanes do Vinhal, o *porque* xeral é substituído polo adversativo *mais* na estrofa II, con acrecentamento —métrico— de *ben*: *porque vos nembrastes de mí* vs. *mais nembrastes-vos ben de min*.

6. Presenza / ausencia dalgún elemento (morfolóxico)

No eido da variación lingüística (e estilística), a presenza / ausencia dalgún elemento no refrán móstrase máis significativa, cuantitativa e cualitativamente, sempre con compensación métrica naqueles casos en que é necesaria a nivelación silábica.

En primeiro lugar, existen diversas cantigas en que o elemento en causa é un pronome persoal ou identificador (artigo ou pronome). Tal acontece co pronome *eu*, elemento en xogo no refrán de diversos poemas: UC 39 (I-II *ouso* vs. III *ous'eu*), de Fernan Rodriguez de Calheiros; 771 (I-II *lh'eu* vs. III *lhi*), de Joan Garcia de Guilhade; 982 (II *posso* vs. IV *poss'eu*), de Pero da Ponte. Na cantiga 686, de Joan Perez d'Avoín, a presenza de *eu* na segunda ocorrencia do refrán obriga a unha (habitual) sinalefa en *sempre_ouvi: ca o poder que sempre ouvi m'ei* (I, III) vs. *ca o poder que eu sem[pre ouvi m'ei]* (II). Outrosí, na cantiga 1184, de Juião Bolseiro, a ausencia de *el* no primeiro verso do refrán da terceira estrofa é compensada coa presenza de *eu*: *foi el tan ledado que des que naci* vs. *foi tan ledado que des que eu naci*. Por último, na cantiga dionisina UC 1558, a presenza de *lhe* na terceira ocorrencia do refrán obriga á omisión da copulativa inicial: *E dix'eu...* vs. *Dixi-lh'eu...*

Por outra parte, no que di respecto ao pronome identificador, nótese como en función de CD desaparece dalgunha estrofa das cantigas 725 (I-II *mi-o* vs. III-IV *me*), de Gonçal'Eanes do Vinhal, e 1123 (I-III *mi-o* vs. IV *me*), de Pero de Berdia. Como artigo (con posesivo) é presente nalgunhas das ocorrencias do refrán da cantiga 709, de Estevan Reimondo: I *triste meu amigo* vs. II-III *trist'o meu amigo*.

VI. VARIACIÓN SINTÁCTICA

No ámbito da sintaxe é múltipla e diversa a mudanza construtiva que podemos achar nos refráns, por máis que nalgunhas cantigas se presenten casos límite nesa variación. Na súa fronteira podemos situar tres composicións, en que a variación mostra diferente teor. No primeiro caso, a cantiga 1415, de Gonçal'Eanes do Vinhal, xa vista *supra*, achega *porque vos nembrastes de mí* nas estrofas I e II-IV en face de *mais nembrastes-vos ben de mín* (estrofa II), con alternancia conxuntiva *porque* vs. *mais* (compensada metricamente con *ben*), obrigada recolocación do clítico e variación *mí* vs. *min*. Na cantiga 676, de Airas Carpancho, o refrán da estrofa III muda a construción do primeiro verso introducindo unha cláusula condicional: *ca mi quer ben, vee-lo-ei* (I-II) vs. *ca, se poder, vee-lo-ei* (III). Na cantiga 1506, de Joan Garcia de Guilhade, rexístrase unha variación no refrán intercalar da estrofa II, que está no límite entre a súa (des)consideración como parte del: *en que vos loarei toda via* (I, III) vs. *vos quero ja loar toda via* (II), de modo similar á variación *ciada feita pela gafaria* (I, III) vs. *meter ciada pela gafaria* (II) en UC 1622, de Estevan Fernandiz Barreto.

1. Mudanza condicionada (esixida por sintaxe e/ou sentido)

O desenvolvemento sintáctico do texto pode levar consigo que o refrán varie nalgunha das estrofas conforme as necesidades de concordancia de xénero e de número. Variación xenérica pode verse na cantiga 1166, de Joan Zorro, onde a concordancia con *cabelos* (masculino) e *garçetas* (feminino) condiciona a forma correspondente no clítico:

–Cabelos, los meus **cabelos**,
el-rei me enviou por elos.
Que lhis farei,
madre? – Filha, dade-os a el-rei.

–Garcetas, las mias **garçetas**,
el-rei m'envio[u] por elas.
Que lhis farei,
madre? [–Filha, dade-as a el-rei].

E o mesmo acontece no refrán intercalar da cantiga 1539, de Gil Perez Conde, pola diferenza xenérica entre *soldada* (I-II) e *dinheiro* (III), que impón a aparición de *lha* (I-II) vs. *lho* (III).

De similar modo, na cantiga 1259, de Martin de Padrozelos, é obrigada a variación no refrán pola necesaria concordancia numérica, que se vai modulando conforme as estrofas:

Por Deus, que vos non pes,
mia madr'e mia senhor,
d'ir a San Salvador,
ca, se oje i van **tres**
fremosas, eu serei
a ùa, ben o sei.

Por fazer oraçon
quer'oj'eu ala ir,
e, por vos non mentir,
se oj'i **duas** son
fremosas, eu serei
a ùa, ben o sei.

I é meu amig', ai
madr', e i-lo-ei veer
por lhi fazer prazer:
se oj'i **ũa** vai

*fremosa, eu serei
a ùa, ben o sei.*

Noutros textos, a variación reside nos elementos preposicionais que enlazan o discurso da cobra co refrán. Na cantiga 1002, de Vaasco Rodriguez de Calvelo, é necesaria a presenza da preposición *de* no v. 1 do refrán da estrofa III pola rexencia de *aver ben*:

desejando mia senhor,
a que eu muito servi: / ...

porque non posso **veer**
a que eu muito servi: /...

porque non poss' **aver ben**
da que eu muito servi: / ...

Polo contrario, na cantiga 1290 Martin de Giinzo vai colocando sucesiva e simetricamente verbos ou expresións verbais que esixen variación na rexencia preposicional *de* (*guardar* e *fazer mandado*), *por* (*morrer*) e *con* (*guarir* e *ir*):

Non poss'eu, madre, ir a Santa Cecilia,
ca me **guardades** a noit'e o dia
do meu amigo.

Non poss'eu, madr[e], aver gasalhado,
ca me non leixades **fazer mandado**
do meu amigo.

Ca me guardades a noit'e o dia,
morrer-vos-ei con aquesta perfia
por meu amigo.

Ca mi non leixades fazer mandado,
morrer-vos-ei con aqueste cuidado
por meu amigo.

Morrer-vos-ei con aquesta perfia,
e, se me leixasedes ir, **guarria**
con meu amigo.

Morrer-vos-ei con aqueste cuidado,
e, se quiserdes, **irei** mui de grado
con meu amigo.

Finalmente, noutros poemas son diversos os motivos da mudanza no refrán, sempre condicionado pola construción previa da estrofa, que se serve de diferentes enlaces conxuntivos entre o refrán e o corpo da estrofa.

Na cantiga 1537, de Gil Perez Conde, a conxunción completiva *que* é substituída pola adversativa *mais* nas estrofas II-III. Dun modo similar, na cantiga 1682, de Pedr'Amigo de Sevilha, a variación vén dada polo emprego da conxunción disxuntiva *ou* (III) que substitúe a partícula multifuncional *que* (I-II).

Por outra banda, noutros dous textos asistimos a unha dupla mudanza que é compensada metricamente. Na primeira das cantigas, UC 1641, de Pero da Ponte, na estrofa IV o indefinido *atanto* ocupa o lugar do anterior *e tanto*, con obrigada omisión da copulativa pola estrutura sintáctica precedente:

e tanto me convidou
que ouvi logo a jantar
con el, mal que mi pesou (I-III).

..., e el i
atanto me convidou
que, sen meu grado, jantei
con el, mal que mi pesou (IV).

Na cantiga 823, de Afons'Eanes do Coton, introdúcese unha conxunción disxuntiva na estrofa III, compensada metricamente coa utilización da forma simple do demostrativo (*esto* vs. *aquesto*): *que ést'aquest'ou por que o fazedes* (I-II, IV) vs. *ou que [ést]'est'ou por que o fazedes* (III).

2. A ligazón copulativa como posibilidade

A conxunción copulativa *e*, de altísima frecuencia na lingua ao tempo que de reducido corpo fónico, presenta unha casuística significativa nos refráns de catro cantigas. Na primeira delas, o escarnio afonsino UC 455, a súa ausencia da terceira estrofa obriga a variar a puntuación, articulando o texto de modo diverso (nótese, ademais, a alternancia *nen/e* no v. 3 do refrán, véxase *supra*):

Milia nen Sancha Fernandiz, que muit'amo.
Antolha-xe-me ris'ou pertiguefijr', e chamo
Milia nen Sancha Fernandiz, que muit'amo (I-II).

Milia nen Sancha [Fernandiz], que muit'amo.
Antolha-xe-me ris'ou pertigueiro: chamo
Milia e Sancha Fernandiz, que muit'amo (III).

Noutra cantiga de Afonso X (UC 457), a súa presenza vai acompañada dunha crase vocálica (véxase *supra*) na primeira estrofa, ausente nas seguintes:

*Ficaredes por estroso,
por untad'e por lixoso (I).*

*Ficaredes por astroso,
por untado, por lixoso (II-[III]).*

Na composición UC 1558 de don Denis, xa citada, a copulativa debe ser expunxida na terceira estrofa pola presenza do pronome *lhe*, ficando como expletiva na estrofa II (*E dix'eu..* vs. *Dixi-lh'eu..*). E, finalmente, no escarnio UC 1610, de Pero Meendiz da Fonseca, semella obrigado recorrer a unha episinalefa coa copulativa pola súa (necesaria) presenza nas estrofas II e III:

e do lües ao martes
foi comendador d'Ocres.

log'ouve mant'e tabardo
e foi comendador d'Ocres.

cobrou manto con espada
e foi comendador d'Ocres.

3. Orde de palabras

No ámbito da sintaxe fica, finalmente, un outro grupo de composicións con variación no refrán a partir dunha diferente orde de palabras. Na súa maioría inscribíense en enunciados en que interveñen clíticos pronominais, que poden colocarse de forma relativamente libre en certas circunstancias.

En primeiro lugar, a cantiga UC 592 de Don Denis ofrece variación a partir dunha diferente colocación do complemento directo, posposto e/ou anteposto á forma verbal: I-II *aja mercee de mi(n)* vs. III *mercee aja de min*.

Por outra banda, por mor da interpolación achamos tamén mudanza na colocación do clítico, tal como acontece en dúas cantigas: UC 680, de Joan Perez d'Avoín (I-III *que nunca Deus lhi desse de mí ben* vs. IV *que nunca lhi Deus [desse de mí ben]*), e UC 1463 (I-III *mais, porque a nunca serviu* vs. IV *mais, porque nunca a serviu*), de Pero Gomez Barroso.

E aínda encontramos unha diferente colocación do clítico pola súa dependencia dun infinitivo, que permite libre posición, tal como acontece na cantiga 1105, de Joan Baveca:

e des oimais me quer' **aventurar**
a lho dizer, e, pois que lho disser,
mate-m'ela se me matar quiser (I)

e con gran pavor **ave[n]turar-m'-ei**
a dizer-lh[o], e, [pois que lho disser,
mate-m'ela se me matar quiser] (II)

aventurar-me quero des aqui
a dizer-lh[o], e, pois que lho disser;
[mate-m'ela se me matar quiser] (III).

Finalmente, na cantiga 1147, de Joan Servando, percíbese unha alternancia no sintagma formado por un nome acompañado de demostrativo e posesivo, con liberdade locativa do posesivo: *estes meus olhos con pesar* vs. *estes olhos meus con pesar*.

VII. VARIACIÓN NO ÁMBITO LEXICAL

1. Elementos prefixais

A variación no ámbito lexical maniféstase, sobre todo, a través da concorrencia de formas con *a-* protético, un fenómeno xeral na lingua desde os seus primeiros momentos¹⁴. En concreto, no refrán achamos variación no par *mostrar* / *amostrar*, que se manifesta na cantiga UC 169, de Nuno Fernandez Torneol, combinada coa variación pronominal para facilitar unha correcta contaxe métrica: I-II *me mostr(e)* vs. III-IV *mi_amostr(e)*. E algo similar acontece na anónima cantiga UC 439, en que nas estrofas I-II se rexistra *ao demo comend'Amor* en face da terceira, con *ao demo_acomend'Amor*.

2. Mudanzas lexicais

Existe tamén variación explícita de tipo lexical en tres cantigas no corpus trobadoresco profano. Na primeira delas, documéntase unha forma diverxente, embora de tradición atestada na lingua, nos resultados do lat. *occasiōnem*: na cantiga 1590, de Afons'Eanes do Coton, convive o resultado maioritario

¹⁴ No corpus profano asistimos ás seguintes concorrencias: *guardar* ~ *aguardar*, *devinhar* ~ *adevinhar*, *viltar* ~ *aviltar*, *conselhar* ~ *aconselhar*, *guisar* ~ *aguisar*, *levantar* ~ *alevantar*, *mostrar* ~ *amostrar*, *parar* ~ *apapar*, *prazer* ~ *aprazer*, *salvar* ~ *assalvar*, *volver* ~ *avolver* (véxase UC/Glosario, s.v.).

ocajon (o *cajon* noutras edicións) co minoritario *aqueijon*: *porque matou sa vaca ocajon* (I-[II]) vs. *porque matou sa vaca aqueijon* (III).

Por outra parte, asistimos á concorrencia, literariamente significativa, de *cervo* e *namorado* na cantiga 1207 de Pero Meogo (I *namorado* vs. II-IV *cervo*), embora non exista unanimidade crítico-editorial arredor da conveniencia de manter a primeira das formas que, con efecto, quebra a estrutura métrica da cantiga.

Outrosí, é de subliñar a substitución do que xa na altura cronolóxica de Joan Garcia de Guilhade debía ser un arcaísmo (*eixida*, de *eixir*, do lat. *exīre*), fronte a *saída* (de *sair*, do lat. *salīre*), tal como reflicte UC 1521: *Castanhas eixidas e velhas per souto* (I) vs. *Castanhas saidas [e velhas per souto]* (II-III).

Para finalizar esta enumeración de mudanzas lexicais, é aquí onde debe ser inscrita unha evidente variación no refrán de UC 861, de Joan Meendiz de Briteiros, que presenta un xogo paronomásico en que interveñen *amigo* e *migo*, de evidente transcendencia retórico-literaria:

Deus, que leda que m'esta noite vi,
amiga, en un sonho que sonhei,
ca sonhava en como vos direi,
que me dizia meu amig'assi:
«**Falad, amig'**, ai meu lum'e meu ben!».

Non foi no mundo tan leda molher
en sonho nen no podía seer,
ca sonhei que me veera dizer
aquele que me millhor que a sí quer:
«**Falade migo**, [ai meu lum'e meu ben!]».

Des que m'espertei ouvi gran pesar,
ca en tal sonho avia gran sabor,
como rogar-me, por Nostro Senhor,
o que me sabe máis que sí amar:
«**Falade migo**, [ai meu lum'e meu ben!]».

E, pois m'espertei, foi a Deus rogar
que me sacass'aqueste sonh'a ben.

VIII. CABO

A variación (gráfica, fonética, morfolóxica, sintáctica, lexical) inherente á lingua en xeral, e en particular á lingua medieval, alcanza, inevitabelmente, ao

refrán, que vai alén dunha simple mudanza para, por veces, introducir variación propositada. Porén, a variación no refrán foi apagada case sen excepción polos diversos editores, que aplicaron como principio ríxido a reiteración literal deste fundamental elemento na arquitectura da maioría das cantigas do corpus profano.

Sen dúbida, a variación por veces tamén aparece condicionada pola transmisión dos textos e, talvez, pola cronoloxía da(s) compilación(s) trobadoresca(s). Neste sentido, ao falar do «paralelismo con variación fónica», Henrique Monteagudo (1998: 44) fai unha reflexión que ben pode ser aplicada á cuestión que acabamos de expor:

O problema para estarmos seguros de se aparece ou non este tipo de [variación] é que ás veces non se pode descartar que a variación sexa máis consecuencia accidental dos azares do proceso de transmisión textual (despistes dos copistas), ca un efecto deliberadamente procurado polo autor (ou, no seu caso, o transmisor). Sexa como for, aínda que os exemplos concretos son moitas veces de dilucidación difícil, parece evidente que a variación fónica constituía, polo menos nalgúns casos, un xogo conscientemente provocado.

De calquera forma, a variación no refrán —con inevitábeis consecuencias editoriais— deberá ser considerada de modo similar á que se produce tamén en cantigas paralelísticas (de *leixa-pren*) e tamén nalgunhas «cantigas circulares», ao tempo que cómpre pór en relación a variación do refrán cos autores para estudar a posibilidade de a ligar con estratos cronolóxicos, xéneros ou tendencias.

BIBLIOGRAFÍA

- ARBOR ALDEA, Mariña (2020): «Copia, marcas ‘anómalas’ y eclosión del *refrán* en los testimonios de la lírica gallego-portuguesa (*Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa)», en *Madrygal*, 23: pp. 39-60.
- COHEN, Rip (2003): *500 Cantigas d’ Amigo*. Edição crítica / Critical edition. Porto: Campo das Letras.
- CORREIA, Ângela (1993): «Refram», en Giulia LANCIANI / Giuseppe TAVANI (org. e coord.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 570-571.
- (1998): «Do refrão de Meendinho à escrita dos refrães nos cancioneros», en *Actas do Congresso O mar das cantigas*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 267-290.
- (2005): «Refrães sem autonomia rimática na lírica galego-portuguesa: um contra-modelo», en Ana Sofia LARANJINHA / José Carlos RIBEIRO MIRANDA

- (orgs.), *Actas do V Colóquio da Associação Hispânica de Literatura Medieval*. Secção Portuguesa. Porto: Universidade do Porto, pp. 69-80.
- D'HEUR, Jean Marie (1975): *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII^e-XIV^e siècle): contribution à l'étude de du «corpus des troubadours»*. Liège: Université de Liège.
- FERREIRO, Manuel (1999 [1995]): *Gramática histórica galega*. Vol. I. *Fonética e Morfosintaxe*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- (2013): «Uma anomalia na língua trovadoresca galego-portuguesa: sobre os casos de conservação de -l- intervocálico», en *Virtual Center for the Study of Galician-Portuguese Lyric*, Georgetown University & The Johns Hopkins University, Spring 2013, en <https://blogs.commonsg.georgetown.edu/cantigas/>.
- (2022): «O refrán das cantigas galego-portuguesas: variación e edición», en *Estudios Románicos*, 31: 433-446.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Déborah (2009): «Unha aproximación ao estudo do paralelismo e o refrán na lírica galego-portuguesa», en Furio BRUGNOLO / Francesca GAMBINO (eds.), *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizione, interpretazione*. Padova: Unipress, pp. 509-530.
- LOPES, Graça Videira (ed. coord.) (2016): *Cantigas medievais galego-portuguesas. Corpus integral profano*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2 vols.
- MONTEAGUDO, Henrique (1998): «O marco histórico-literario. A lírica trovadoresca galego-portuguesa», en Henrique MONTEAGUDO / Luz POZO GARZA / Xesús ALONSO MONTERO, *Tres poetas medievais da ría de Vigo. Martín Codax, Mendiño e Xohán de Cangas*. Vigo: Galaxia, pp. 31-158.
- (2013): «‘Cuita grand’e cuidado’ (A 32) / ‘Coita grand’e coydado’ (B 174). Estratigrafía da variación lingüística nos cancioneiros trovadorescos», en *Boletín da Real Academia Galega*, 374: pp. 209-299.
- (2019): «Variación e cambio lingüístico no galego-portugués (séculos XIII-XIV): os clíticos *me / mi* e *lle / lhi* e outras formas en <-e> final», en *Boletín da Real Academia Galega*, 380: pp. 280-381.
- NUNES, José Joaquim (1973 [1926-1928]): *Cantigas de Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro.
- UC = FERREIRO, Manuel (2018-): *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*. Universidade da Coruña, en <http://universocantigas.gal>.

DOS MANUSCRITOS Á EDICIÓN: DIFICULTADES INTERPRETATIVAS EN AUSENCIA DE ERROS E VARIANTES*

Xosé Bieito ARIAS FREIXEDO
Universidade de Vigo

A edición crítica das cantigas trobadorescas profanas a partir das fontes manuscritas é un proceso minucioso e demorado que nos depara con múltiples *loci critici*. Imponse sempre unha análise en profundidade de cada un deses pasos conflitivos á procura de todos os argumentos posíbeis que permitan formular unha tentativa de resolución satisfactoria.

Son numerosos os casos en que as fontes presentan erros ou lacunas que dificultan, ou mesmo imposibilitan, a achega dunha proposta editorial sólida. Noutras ocasións o labor editorial céntrase na análise das variantes manuscritas para dilucidar a orixe das mesmas e cal delas ten máis hipóteses de ser escollida como a máis plausíbel. Mais tamén acontece, non poucas veces, que cantigas sen maiores problemas de transmisión manuscrita presentan tamén problemas de edición e/ou interpretación.

Tal ocorre coas cantigas seleccionadas para este estudo, que levantan problemas editoriais non doados de resolver a pesar de non presentaren dificultades paleográficas nin variantes manuscritas. Analízanse, pois, algúns exemplos de certa relevancia e téntase expor tanto as problemáticas concretas como os argumentos en que baseamos a que, en cada caso, consideramos a mellor opción editorial. Porén, veremos que non sempre é posíbel chegar a unha base o suficientemente sólida como para decidir cal de entre as varias opcións editoriais debe ser priorizada.

* Este traballo inscribese no proxecto de investigación *Edición crítica dixital das cantigas de amigo* (PGC2018-093928-B-I00), subsidiado polo «Ministerio de Economía y Competitividad», a través da «Subdirección General de Proyectos de Investigación».

Constataremos tamén que en certas ocasións non se encontra un apoio filolóxico minimamente firme e só se pode propor unha lectura conxectural ou mesmo nin sequera iso¹.

1. *O MEU AMIGO QUE MI DIZIA*, DE PAAI SOAREZ DE TAVEIROOS
(UC 653 = TAV 115,8 [B 638, V 239])

Vexamos o texto crítico completo da cantiga (sen puntuar o v. 5 e tamén o primeiro verso da fiinda, pois é neles onde se localizan dous dos problemas interpretativos aquí tratados)²:

O meu amigo, que mi dizia
que nunca máis migo vivería,
par Deus, donas, aquí é ja!

Que muito m'el avia jurado
que me non visse mais a Deus grado 5
par Deus, donas, aquí é ja!

O que jurava que me non visse,
por non seer todo quant'el disse,
par Deus, donas, aquí [é ja!]

Melhor o fezo ca o non disse 10
par Deus, [donas, aquí é ja!]

Constatamos que, nunha primeira lectura, o contido das tres estrofas se repite, con lixeiros matices: a muller namorada conta a outras donas que o seu amigo, que antes de partir lle dixerá repetidamente que nunca máis viviría con ela, xa está de volta.

1.1. A primeira dificultade localízase na segunda estrofa, onde, segundo puntuemos o v. 5, poderemos facer dúas interpretacións con dous sentidos moi diferentes, e de feito así o demostra a tradición editorial do texto.

Unha das opcións para este v. 5 sería interpretar o termo *mais* como adverbio, en paralelo co *máis* do v. 2. Nese caso, a fórmula *a Deus grado*, con

¹ As cantigas serán sempre citadas coa numeración de *Universo Cantigas* [=UC] (véxase Tabela das Cantigas, en <https://universocantigas.gal/tabela-completa>), baseada na esteleceda por Jean-Marie d'Heur.

² Edicións: Nunes (1973 [1928]: 68-69); Vallín (1995: 247); Cohen (2003: 123); Littera (2016: II, 238-239).

carácter máis ou menos exclamativo, debería ser posta en boca do amigo, que a pronunciaría para enfatizar de forma tallante que, por fin, se vería liberado desa relación amorosa. Así o interpretou Cohen na súa edición

Que muito m'el avia jurado
que me non visse mais, «a Deus grado»,
par Deus, do<nas, aquí é já>

Tamén Gema Vallín indicou en nota ao verso³ esta posibilidade de lectura:

El adverbio «mais», frente a la conjunción «pero», acentuaría la perplejidad que a ella le causa el regreso de su amigo [...], pues la negación inicial de él habría sido tajante: «no te veré más, gracias a Dios». Esta expresión «a Deus grado», habría partido de su boca [*do amigo*] antes de irse, como consecuencia de un discurso de renuncia amorosa, a modo de coletilla final que resume la liberación de un problema que causa aflicción.

Cos precisos axustes gráficos, a estrofa II ficaría, logo, como segue:

Que muito m'el avia jurado
que me non visse máis, «a Deus grado (!)»,
par Deus, donas, aquí é ja!

Porén, coidamos que resulta bastante anómala e tamén confusa a brusca combinación do discurso en estilo indirecto en terceira persoa (*el avia jurado / que me non visse máis*) co discurso directo en primeira persoa («*a Deus grado!*»). Na cantiga a sintaxe está forzada cun hipérbato por necesidades da rima, e o sentido percíbese mellor con outra orde sintáctica máis linear: *el avia jurado que, a Deus grado, non me vise máis*.

A versión do texto crítico deste verso na edición de Vallín (*que me non visse mais, a Deus grado!*) non se corresponde, pois, coa paráfrase que a acompaña, e debe ser interpretada doutro xeito. Tal e como está puntuado o verso, e considerando que a editora non distingue na escrita por medio de acento gráfico entre o adverbio *máis* e a conxunción *mais*, e non estando puntuada entre vírgulas, só pode entenderse que a partícula *mais* é adverbio de cantidade e que a exclamación *a Deus grado!* é pronunciada pola propia moza. Mais

³ Resulta estraño que a pesar de facer esa indicación na nota ao verso e de que tamén na paráfrase coloca entre aspas a exclamación posta en boca do amigo (Mucho me había jurado que no me vería más, «¡gracias a Dios!»), no texto crítico non marca entre aspas a expresión exclamativa, como posta en boca do amigo (*que me non visse mais, a Deus grado!*), polo que non fica claro se a exclamación forma parte do discurso de ruptura do amigo ou é proferida por ela.

como se engarza isto co resto da estrofa? Por un lado, o feito de que a moza expresase a súa satisfacción porque o amigo non quixese vela máis non ten moito sentido e, como veremos, sería contradictorio coa afirmación conclusiva da fiinda, que desvela o sentido de toda a composición. Por outro lado, tampouco parece ter moito sentido a repetición consecutiva de dúas exclamacións no tránsito dos vv. 5-6: *que me non visse mais, a Deus grado!, / par Deus, donas, aqui é ja!*

A outra opción posíbel para interpretar o verso, parte de considerar a partícula *mais* como adversativa, de forma que a expresión *a Deus grado* sería proferida pola muller, que expresaría así o alivio polo regreso do amigo e a súa satisfacción porque el se vise forzado a incumplir a súa ameaza. Neste caso, a fórmula *que me non visse*, sen o adverbio, tería tamén un correlato literal na estrofa seguinte (*que me non visse* v. 7).

A edición da estrofa II ficaría, pois, como segue (opción editorial de Littera):

Que muito m'el avia jurado
que me non visse, mais, a Deus grado,
par Deus, donas, aqui é ja!

Non é doado decidirse por unha destas dúas interpretacións, e, para o facer, é preciso considerar o conxunto da cantiga para ter un contexto máis amplo. Porén, a ambigüidade deste texto esténdese tamén á terceira estrofa e á fiinda, como veremos, o que dificulta intuír cal é o sentido cabal da composición.

1.2. Na estrofa III existe tamén unha dificultade no segundo verso do corpo estrófico (v. 8), conforme a interpretación da preposición *por*:

O que jurava que me non visse,
por non seer todo quant'el disse,
par Deus, donas, aqui [é ja!]

Unha primeira posibilidade sería interpretar *por* cun valor causal. Así o fai Cohen («Porque não aconteceu exactamente como ele disse»), e tamén Vallín, que interpreta «porque no era como él lo quería». Se nas dúas primeiras estrofas a moza incidía na insistencia do amigo en dicir e xurar que nunca máis a vería, nesta terceira desvelaríase a que ela considera ser a causa desa decisión (*por non seer todo quant'el disse*, v. 8), que podemos parafrasear como «por non se cumprir todo canto el dixo» ou «porque non pasou, todo tal como el dixo». Estaríamos, pois, ante unha reacción do amigo que decide romper a relación e deixar de vela porque non viu cumpridas as súas expectativas ou esixencias.

A alternativa a esta interpretación sería considerar que a partícula *por* ten un valor final⁴. Nese caso, a muller namorada móstralles ás outras donas, non sen un leve ton de burla, a súa satisfacción por ver que o amigo, incumprindo as ameazas e xuras reiteradas de que nunca máis a vería, está xa de volta: «o que xuraba que non me vería, para que non sexa todo como el dixo, por Deus, donas, xa está aquí!».

A interpretación da partícula *por* como conxunción causal parece cadrar mellor coa interpretación de *máis* como adverbio na segunda estrofa: (*jurou*) *que me non visse máis, «a Deus grado!»* («porque non se cumpriu todo canto el dixo»). Se interpretamos *por* con valor final parece combínanse mellor coa interpretación de *mais* como conxunción: (*jurou*) *que me non visse, mais, a Deus grado* («para que non sexa todo como el dixo, por Deus, donas, xa está aquí!»). Porén, poderían intercambiarse estas correlacións e o texto, cos axustes precisos na puntuación, tería sentido en todos os casos.

1.3. A terceira das dificultades que presenta a edición desta cantiga encóntrase no primeiro verso da fiinda e radica na posibilidade de interpretar a partícula *ca* como conxunción causal ou como conxunción comparativa.

No primeiro caso, o verso punturaríase cunha vírgula medial: *Melhor o fezo, ca o non disse* (isto é, «Fíxoo mellor, pois non o dixo»).

A ausencia dunha vírgula no texto das edicións de Vallín, Cohen e Littera implicaría unha estrutura comparativa *melhor ... ca*. Pódese obxectar que esta estrutura non encaixa sintacticamente no contexto pola presenza da negación, pois a estrutura normal sería *melhor o fezo ca o disse*. Porén, non sería esta a única vez en que a estrutura comparativa *melhor .. ca* se utilizase asociada a unha partícula negativa. Localizamos no corpus un caso en que o uso da partícula negativa *non* é semellante ao do noso contexto: *se queredes con as gentes estar, / Don Fernando, melhor ca non estades, / sinher, forçade vosso coração..* (Pero Garcia Burgales, UC 1396).

É sobre todo con base neste exemplo que pensamos que si se pode xustificar a interpretación deste verso como unha comparación. Alén diso, dado o seu ton sentencioso, esta estrutura culmina a tensión antitética mantida ao longo da composición: a antítese entre o corpo estrófico (dixo que non me vería máis) e o refrán (xa está aquí), mantida ao longo das estrofas, resólvese de forma conclusiva e sentenciosa na fiinda: «fíxoo mellor [xa está aquí] do que dixo [que non viña]».

⁴ Este é o valor que lle concede Gema Vallín na nota ao verso («Al mismo tiempo ‘por’ ha de entenderse con valor final»), aínda que na paráfrase lle atribúe un valor causal, como xa se viu.

Concluímos este primeiro caso coa versión do texto crítico que consideramos máis razoábel⁵:

O meu amigo, que mi dizia
que nunca máis migo vivería,
par Deus, donas, aquí é ja!

Que muito m'el avia jurado
que me non visse, mais, a Deus grado, 5
par Deus, donas, aquí é ja!

O que jurava que me non visse,
por non seer todo quant'el disse,
par Deus, donas, aquí [é ja!]

Melhor o fezo ca o non disse, 10
par Deus, [donas, aquí é ja!]

2. *DONAS, VEEREDES A PROL QUE LHI TEN*, DE PAAI SOAREZ DE TAVEIROOS
UC 654 = TAV 115,5 [B 639, V 240])

Nesta cantiga que, coma a anterior, non presenta problemas de transmisión textual, encontramos tamén varios pasos que poden ser interpretados e editados de diferentes formas. Para poder contextualizar cada un dos casos ofrécese a seguir o texto crítico da cantiga completa (sen puntuación nos vv. 5-6 e 9, onde se localizan os problemas de edición)⁶:

Donas, veeredes a prol que lhi ten
de lhi saberen ca mi quer gran ben.

Par Deus, donas, ben podedes jurar
do meu amigo que mi fez pesar;
mais Deus e que cuida mi a gaar 5
de lhi saberen que mi quer gran ben.

⁵ Velaí a paráfrase literal interpretativa:

(I) O meu amigo, que me dicía que nunca máis viviría comigo, *por Deus, donas, xa está aquí!*
(II) Canto me xurou el que non me vería!, mais, grazas a Deus, *por Deus, donas, xa está aquí!*
(III) O que xuraba que non me vería máis, para non ser certo todo canto el dixo, *por Deus, donas, xa está aquí!*

(1) Fixoo mellor do que dixo; *por Deus, donas, xa está aquí!*

⁶ Edicións: Braga (1878: 48); Michaëlis (2004 [1896-1905]: 436); Nunes (1973 [1928]: 69-70); Vallín (1995: 253); Cohen (2003: 124); Littera (2016: II, 239).

Sofrer-lh'-ei eu de me chamar «senhor»
nos cantares que fazia d'amor;
mais enmentoume todo con sabor
de lhi saberem que mi [quer gran ben]. 10

Foi-m'el en seus cantares enmentar;
vedes ora se me dev'a queixar,
ca se non quis meu amigo guardar
de lhi saberem que [mi quer gran ben].

2.1. A primeira dificultade para editar o material fornecido polos manuscritos encontrámola nos vv. 5-6, con diferente solución nas edicións precedentes.

Primeiramente cómpre indicar que a dificultade de interpretación do verso, debida á súa estraña sintaxe, levou os primeiros editores a consideraren errada a versión manuscrita e a optaren por emendala. Así, é inxustificábel a emenda proposta por Braga: *mays deus e quem cuyd'a mi aguardar*. Tamén emenda Carolina Michaëlis, que parece considerar que houbo unha confusión gráfica de <ua> por <mi>: *mais deus ¿e que cuidava a gãar / de lhi saberem que mi quer gran ben?* Nótese tamén que, tras a exclamación inicial, Michaëlis considera o resto do enunciado como interrogativo.

Máis tarde, Nunes non considerou preciso alterar o texto manuscrito (*mais, Deus! é que cuida mi a gãar / de lhi saberem ca mi quer gram ben*), explicando que a construción *é que* ten o valor de «é porque». Debemos interpretar, pois, que, se o amigo a nomea nos seus cantares, é porque pensa que así conseguirá a correspondencia dela (*cuida mi a gãar*), ignorando que na realidade lle causa pesar.

As edicións máis recentes, que tamén se cinxen, sen o alterar, ao texto manuscrito, retomaron a consideración dun enunciado interrogativo, con lixeiras variacións na puntuación e na grafía: *mais, Deus! e que cuida mi a gaar / de lhi saberem que mi quer gram ben?* (Vallín); *mais Deus, e que cuida mi a gãar / de lhi saberem que mi quer gran ben?* (Cohen); *mais Deus! E que cuida mi a gãar / de lhi saberem que mi quer gram bem?* (Littera).

A interpretación destas edicións é tamén moi semellante, como podemos comprobar na propia paráfrase para o castelán que realiza Vallín («pero, ¡Dios!, ¿y qué cree ganar de que sepan lo mucho que me quiere?»), así como na explicación do sentido que dá Cohen («mas Deus, o que será que ele pensa conseguir de mim por os outros saberem que me ama muito?»), así como na explicación que fornecida por Littera («E que pensa ele ganhar com isso? pergunta»).

Do noso punto de vista, a estrutura sintáctica do v. 5 é certamente complexa mais tamén coidamos que si é posíbel realizar unha edición sen emendar o

texto enviado polos manuscritos. Con todo, consideramos que a solución presentada nas edicións máis modernas non é completamente gramatical, e iso reflíctese nas paráfrases ou traducións. De feito as paráfrases bastante libres que ofrecen Vallín e Littera obvian o problema representado polo pronome *mi* asociado ao verbo *gãar*. Pola súa parte, Cohen dá en nota a versión de Nunes e parece rexeitala argumentando que «A personal pronoun can be the direct object of *gãar* (cf. CSM 16.23), but the conjunction *e* often introduces a question», e indica tamén que «This reading has been accepted by Vallín 1995», referíndose á interpretación do <e> dos manuscritos como conxunción introdutoria dun enunciado interrogativo. Mais a interpretación que o editor americano fai do pronome *mi* («o que será que ele pensa conseguir *de mim*») non se sustenta ben no texto orixinal, pois acrecenta unha preposición *de* inexistente naquel.

Cabería aínda outra posibilidade de interpretación, mantendo a consideración do <e> dos manuscritos como conxunción copulativa, se quixésemos explicitar unha preposición (non imprescindíbel) que introducise o pronome tónico *mí* en función de complemento indirecto, a cal podería deglutinarse do verbo *cuida*: *cuid'a mí*. Os versos, pois, ficarían deste xeito:

mais, Deus!, e que cuid'a mí a gaar
de lhi saberen que mi quer gran ben?

Isto podería parafrasearse como «mais, Deus!, e que pensa conseguir para min / de lle saberen que me ama?» (isto é, «que proveito pensa que me vai traer que todos saiban que me ama?»).

Sendo esta que acabamos de ver a que para nós é a interpretación máis lóxica deste fragmento, o texto permite aínda outra lectura que implicaría a consideración do <e> dos manuscritos como verbo copulativo, xunto coa consideración do carácter interrogativo do enunciado. Lembremos que na versión de Nunes o <e> xa se interpreta como verbo copulativo, introducindo un enunciado de carácter explicativo: *é que* = «é porque».

Mais ese mesmo enunciado pode ser interpretado tamén como unha pregunta retórica, que ten sentido nun contexto en que a moza parece non dar crédito á torpeza da estratexia do amigo para conquistala (Isto é: «é que pensa que me vai conquistar dicíndolle a todo o mundo que me ama?»):

mais, Deus!, é que cuida mí a gaar
de lhi saberen que mi quer gran ben?

Teríamos así outras dúas posibilidades de edición para estes versos, que diverxen no carácter enunciativo ou interrogativo, coa consecuente diverxencia

no sentido. Eis a variante enunciativa («mais Deus!, é que (porque) pensa gañarme (= gañar o meu favor) por lle saberen que me ama»):

mais Deus!, é que cuida mí a gaar
de lhi saberen que mi quer gran ben.

Porén, este enunciado expón un proceder que contravén unha das convencións básicas do amor cortés, a do segredo, e nesta cantiga a moza namorada fai un reproche insistente da indiscreción do amigo, de forma que habería que interpretar estes versos como unha mostra de asombro, incredulidade e ironía ante o proceder do amigo, polo que conviría utilizar un punto de exclamación ao final do verso 6:

mais Deus!, é que cuida mí a gaar
de lhi saberen que mi quer gran ben!

Eis a variante interrogativa, que mostra igualmente o asombro da moza pola torpe estratexia do amigo («mais, Deus!, é que pensa gañarme (= gañar o meu favor) por lle saberen que me ama?»):

mais Deus!, é que cuida mí a gaar
de lhi saberen que mi quer gran ben?

Esta interpretación podería ter aínda unha variante sintáctica consistente na deglutinación da preposición *a* para introducir o pronome tónico *mí*: *cuida'a mí a gaar* (a orde normal sería: *cuida a gaar a mí*). Con todo, o sentido é o mesmo e os usos do pronome en función de CD non requiren necesariamente a preposición.

2.2. A segunda dificultade editorial desta cantiga encontrámola no v. 9. Revisemos as edicións precedentes: *mais enmentou-me, todo con sabor* (Michaëlis); *mais enmentou-me todo con sabor* (Nunes, Vallín); *mais enmentou me todo con sabor* (Cohen); *mais enmentou-me todo com sabor* (Littera).

As catro edicións máis recentes, tal como están puntuadas, resultan cando menos confusas, fronte á de Michaëlis, que coa introdución dunha vírgula marca claramente que o complemento directo do verbo *enmentar* é *me*, e non o *todo* que vén a seguir. Noutras palabras, na edición de Michaëlis combínase claramente a referencia da moza ao feito de ser nomeada (*enmentada*) polo amigo —algo sobre o que insiste reiteradamente ao longo da cantiga— coa que ela pensa que é a razón pola que el o fai: o gusto del en que os demais saiban que a ama.

Con todo, pensamos que é posíbel aínda outra edición en que se manteña a correcta interpretación de Michaëlis cunha estrutura sintáctica máis fluída, sen esa brusca pausa no medio do verso. A nosa proposta consiste en realizar a segmentación da copulativa, pois o sentido leva a deglutinar a conxunción xa que, como dixemos, o CD de *enmentar* é *me* (referido á amiga, que fala, obviamente, en primeira persoa). O verso ficaría, logo, deste xeito:

mais enmentou-m', e todo con sabor
de lhi saberen que mi quer gran ben.

2.3. Esta cantiga de Paai Soarez de Taveiroos presenta aínda unha terceira cuestión certamente conflitiva. Trátase da presenza dun dístico inicial e de certos indicios que permiten formular a hipótese de que talvez non fose esa a súa colocación orixinal. Aínda que de partida unha mudanza de tal alcance implica unha intervención demasiado radical sobre o material transmitido polos manuscritos, consideramos que é preciso, polo menos, analizar o caso.

Lembremos o dístico en cuestión:

Donas, veeredes a prol que lhi ten
de lhi saberen ca mi quer gran ben.

Os argumentos que nos fan pensar en tal posibilidade son varios.

Primeiramente, desde o punto de vista lingüístico, a presenza duplicada do clítico *lhi* sen un referente explícito previo, é un argumento de certo peso que nos pon en alerta ao resultar unha expresión sintáctica un bocado anómala, aínda admitindo que se trata de linguaxe poética.

Debemos indicar seguidamente que nos manuscritos non achamos indicios sólidos de que houbera un erro de copia. O feito de que tanto en B como en V o dístico inicial estea copiado unido á primeira cobra e que, ademais, non se sinale o primeiro verso desta coa habitual maiúscula inicial de estrofa non é relevante, pois isto acontece na maior parte das cantigas que presentan uns versos iniciais de encabezamento⁷. Porén, si pode resultar

⁷ Talvez foi esa ausencia da maiúscula inicial de estrofa o que levou Colocci, nunha lectura superficial, a cualificar a habitual apostila *tornel* como *longo*, aínda que logo riscou o cualificativo, ao decatarse de que realmente o refrán estaba constituído por un só verso. Todo isto parece un indicio de que xa no exemplar utilizado para a copia o dístico estaba unido á primeira estrofa e esta carecía xa da maiúscula inicial. Son nove os textos que presentan versos iniciais de encabezamento que se repiten tamén como refrán: Roi Paez de Ribela (UC 309 e 1456), Afonso X (UC 454 e 474), Afonso Soarez Sarraça (UC 1634), Fernan Soarez de Quinhones (UC 1572, 1574 e 1576), Airas Nunez (UC 867b). A estas habería que sumar outras dúas cantigas (Airas Perez Vuitoron, UC 1497, e Afonso X, UC 489) que presentan uns versos iniciais de encabezamento que

significativo para o noso propósito constatar a escasez de textos con esta característica estrutural de presentaren uns versos de encabezamento, pois das case 1700 cantigas profanas unicamente se rexistra nunha decena, coa particularidade non menos destacábel de que deses nove casos, sete sexan da autoría de tres únicos autores: Alfonso X (2), Fernan Soarez de Quinhones (3), Roi Paez de Ribela (2), os dous últimos vinculados á corte do primeiro.

Hai que ter en conta tamén que nas composicións con estrutura estrófica con mudanza e volta, como as *Cantigas de Santa Maria*, os versos que constitúen o encabezamento repítense na súa integridade como refrán. Por iso mesmo, consideramos moi relevante que nos nove casos certos (véxase nota 7) en que os versos de encabezamento funcionan logo como refrán, estes si son retomados na súa totalidade como estribillo, e non parcialmente, como acontece na cantiga que estamos a analizar, onde só o segundo verso do dístico inicial se repite como refrán despois de cada estrofa.

Por outro lado, tamén parece significativo que das nove cantigas citadas, sete sexan de escarnio e maldizer e as outras dúas sexan cantigas de amor, de forma que esta modalidade estrutural que implica uns versos de encabezamento que se repiten como refrán parece allea ao xénero das cantigas de amigo a que pertence o noso texto.

Alén diso temos a constatación de que na obra de Paaí Soarez de Taveiroos hai unha outra composición que presenta unha estrutura en que un dístico, cuxo segundo verso coincide co verso do refrán, está situado non encabezando

nos manuscritos non foron repetidos como refrán tras cada estrofa, mais que para algún autor como Montero Santalha (2000: 677), polo menos o primeiro deles, si deben ser considerados como tal. Ao contrario dos anteriores, nestes dous casos si se separan cunha liña en branco os versos da cabeza do verso inicial da primeira cobra ao tempo que se marca o inicio desta coa maiúscula característica de comezo de estrofa.

En total, das nove cantigas en que os versos de encabezamento se repiten como refrán, só en dous casos o copista separou nos manuscritos estes versos da primeira cobra e/ou marcou o inicio desta cunha maiúscula inicial de estrofa. E curiosamente ambos os casos (UC 454 e 309) presentan algunha circunstancia anómala. Así acontece na cantiga de Alfonso X, (UC 454), transmitida só por B, da que, significativamente, o dístico inicial aparece copiado como fiinda da cantiga precedente, de tal forma que o propio Colocci o marcou coa liña vertical á esquerda con que habitualmente sinala as fiindas. O outro caso encontrámolo na cantiga de Roi Paez de Ribela (UC 309), que no cancionero da Ajuda non presenta unha maior separación entre o encabezado e o verso inicial da primeira estrofa, como é norma neste cancionero, aínda que como é habitual, o copista si reservou un espazo para que o iluminador pintase a letra maiúscula inicial de estrofa, tarefa que ficou sen completar. Contrariamente, o copista de B non separou os versos do encabezamento nin marcou con maiúscula o inicio da primeira estrofa. Si o indicaría Colocci posteriormente, con redundancia, por medio dunha apostila (*tornel da capo la stanza et da pe*), marcando os dous versos iniciais cunha chave á dereita, e separándoos ademais cunha marca angular á esquerda do verso inicial da estrofa I.

a composición, senón concluíndoa, como fiinda da mesma. Dáse a circunstancia ademais, de que esoutra cantiga (*O meu amigo, que me dizia*, UC 653) é a que precede inmediatamente nos manuscritos á que estamos a analizar. Esta circunstancia pode ser irrelevante, mais considerando a rareza de que unha fiinda de dous ou máis versos partille un verso idéntico, e só un, co refrán⁸, parecería máis ben que Paai Soarez quixese empregar a mesma fórmula estrutural en dúas cantigas cuxa composición non estaría moi afastada no tempo.

No plano da *dispositio* e da cohesión argumentativa da composición, pensamos tamén que o carácter categórico deste dístico asenta mellor no conxunto e consegue un punto máis álxido en posición e función conclusiva: na primeira estrofa a moza comunica ás donas que o seu amigo lle causou pesar, e nas dúas seguintes amplifica ese motivo especificando insistentemente a razón: nos seus cantares non se limitou a chamarlle *senhor* senón que a nomeou polo seu nome, contravindo unha norma básica do amor cortés. E así, na hipotética fiinda, a muller expón non só o seu profundo enfado, senón tamén unha clara intención de vinganza, de que a indiscreción do amigo teña consecuencias para el.

Certamente esta é a interpretación que hai que facer do texto en calquera dos casos, mais coa colocación do dístico como fiinda parécenos que a composición acadaría na parte final o seu punto culminante e a resolución perfecta á argumentación exposta nas tres estrofas. Pola contra, na orde que presentan os manuscritos a estrofa final constitúe un punto anticlimático que non condí coas habilidades retóricas do trovador⁹.

En fin, como se puido ver, son varios os argumentos que se poden aducir para defender unha intervención radical sobre a lección presentada polos manuscritos. Con todo, pensamos que esta proposta debe ser considerada pola crítica antes de ser adoptada ou rexeitada definitivamente.

3. *MEU AMIG'É D'AQUEND'IDO*, DE GONÇAL' EANES DO VINHAL (UC 727 = TAV 60,6 [B 712, V 313])

No texto que envían os cancioneros manuscritos do verso de refrán desta cantiga rexístrase un *locus criticus* destacábel. Na primeira estrofa a palabra

⁸ Encontramos só outros cinco casos, entre eles o rexistrado noutra cantiga deste mesmo autor (UC 506, 653, 772, 910, 1186).

⁹ Neste sentido, sabemos que Paai Soarez é moi hábil para resolver no final dunha composición a tensión acumulada ao longo de varias estrofas. Talvez o mellor exemplo diso sexa a cantiga de amor *Como morreu quen nunca ben* (UC 121), onde a voz do namorado insiste durante tres estrofas e media en que a súa morte é inevitábel, e só nos dous versos finais (vv. 18-19) da estrofa IV e última aclara cal é a causa concreta e extraordinaria que o levará á morte: a *senhor* casou con outro que non a merecía.

rimante do v. 5 é *desguisado* B / *desauissado* V, mentres que para as estrofas II (v. 10) e III (v. 15), ambos os manuscritos presentan a lección *guysado* BV.

Para contextualizarmos a cuestión, mostramos a seguir unha aproximación ao que sería o texto crítico completo, de nos axustarmos á versión dos manuscritos, con variación no refrán¹⁰:

Meu amig' é d'aquend'ido,
amiga, mui meu amigo;
dizen-mi, ben vo-lo digo,
que é ja de min partido:
mais que preito tan desguisado! 5

Pero vistes que chorava
quando se de min partia,
dis[s]eron-mi que morria
por outra e que rogava:
mais que preito tan guisado! 10

O que sei de pran que morre
por min, o que non faz torto,
dizen-m'ora que é morto
'ssi se lh'outra non acorre:
mais que preito tan guisado! 15

Poderíase xustificar unha edición coma esta, que mantivese a diverxencia no rimante e tamén na métrica do refrán? De respondermos negativamente a esta cuestión xorde inmediatamente outra: cal das dúas opcións presentes nos manuscritos (*guisado/desguisado*) será a correcta?

O refrán, por definición, é invariábel —aínda que se rexistren numerosos casos de leves variacións, así como na métrica das estrofas— polo que a opción editorial de manter a versión dos manuscritos (I *desguisado*, II-III *guisado*) se afastaría dos parámetros estróficos convencionais da poesía trobadoresca. O máis lóxico, pois, é considerar que houbo un erro na transmisión e que é preciso homoxeneizar o refrán nas tres cobras, en liña con todas as edicións previas.

No entanto, ambas as variantes permiten realizar unha interpretación con sentido, polo que é preciso encontrar argumentos para dilucidar cal das dúas debe ser priorizada. E existen argumentos a favor das dúas opcións; de feito as edicións precedentes diverxen na escolla: Nunes e Víñez Sánchez regularizan na variante *desguisado*, mentres que Cohen e Littera optan por *guisado*.

¹⁰ Edicións: Nunes (1973 [1928]: 131-132); Cohen (2003: 198); Víñez Sánchez (2004: 181); Littera (2016: I, 415).

Cal puido ser a orixe desta variante? Da análise dos cancioneiros, en xeral, pódese conxectar que son relativamente frecuentes os casos en que nalgún momento tardío da transmisión manuscrita os encargados da copia interviñeron para «emendar» o texto do exemplar, ben porque interpretaron que estaba errado, segundo o seu criterio, ou ben porque o texto resultaba difícil de ler no exemplar¹¹. Esa mesma análise tamén permite detectar variantes que parecen difíciles de atribuír a un erro de copista e que semellan máis ben ser froito da corrupción do texto durante a súa transmisión oral, antes de seren ‘fixadas’ na versión escrita que chegou a nós. Mesmo podería pensarse na intervención dun lector que modificase a lección da primeira estrofa nun manuscrito previo e que esa variante intrusa fose a recollida nun cancionero copiado posteriormente¹². Certamente, nunha lectura superficial da primeira estrofa, as novas comunicadas á moza sobre o esquecemento e abandono do seu amigo (*dizen... / que é ja de min partido*, v. 4) parecen en clara contradición coa exclamación positiva dela no refrán, aprobando con entusiasmo o comportamento do amigo (*mais que preito tan guisado!*, v. 5), feito que pode explicar que un copista trocase na primeira estrofa o hipotético *guisado* por *desguisado*, tentando emendar o texto.

Mais tamén se pode pensar que o orixinal traía a forma *desguisado* nas tres estrofas e que, talvez por estar abreviado o prefixo, a palabra foi copiada erradamente nas estrofas II e III.

Canto ás opcións editoriais, Viñez Sánchez (2004), que sorprendentemente nas notas á súa edición non alude a esta problemática, regulariza o refrán das tres estrofas a partir da versión que os manuscritos ofrecen para a primeira: *¡mais que preito tan desguisado!* No comentario temático e retórico indica que se trata dunha cantiga de amigo na que «la amiga es traicionada por el

¹¹ Un caso evidente disto encontrámolo na cantiga UC 241, de Roi Queimado, en que a versión máis tardía de B rompe o procedemento das cobras ateúdas que presenta a versión de A, e faino de forma que, aínda que parece emendar e dar sentido ao contexto próximo, provoca unha ruptura do fio argumental do texto.

¹² Tal como no Cancioneiro da Ajuda se detecta a man de varios lectores que anotan o seu parecer e que moi puntualmente interveñen no texto, tamén neste caso podería pensarse nun procedemento similar. Un exemplo disto rexístrase na cantiga *Par Deus, aí Dona Leonor* de (UC 309) de Roi Paez de Ribela, onde as redaccións enfrontadas de A e B constitúen un caso rarísimo no corpus de duplicidade conceptual dunha cantiga: *e Deus vos fez por ben de mí, / que ten comigo grand'amor* A vs. *e Deus vos fez por mal de mí, / que á con migo desamor* B. Neste caso o texto de A é produto dunha corrección no códice, probablemente tardía, que moderniza a construción *aver amor* (*teer amor* non se rexistra no corpus) e que contradi a tópica do xénero da cantiga de amor, en que Deus é reiteradamente acusado de crear a *senhor* fermosa para causar coita ao poeta namorado.

amigo con una rival» (p. 183) e fala tamén dunha «dicotomía de sentires» (p. 184) fundamentada no contraste entre a realidade que lle transmiten «los terceros que informan a la amiga de la traición... los murmuradores», isto é, que o amigo que ela cría moi namorado dela, na realidade xa a esqueceu (*é ja de min partido*, v. 5) e morre de amor por outra (vv. 9-10, 13-14), e a «visión subjetivizada de la amiga», que se mostra momentaneamente escéptica sobre o que lle din e parece querer mentirse a si mesma referíndose ao amigo que supostamente a traizoou como *Meu amigo..., muy meu amigo; o que sei... que morre / por min; o que non faz torto*. Na terceira estrofa, para Vínex Sánchez, «la amiga ya no duda, sino que se asombra ante la insinceridad en una clara intensificación de la indignación a través de la descripción (subjetivada siempre) que nos da de su amigo».

Referíndose ao refrán, a editora indica que «contiene el lamento contenido y, en cierta forma, frío, de la protagonista que, por medio de un concepto feudal (*preyto*), describe la relación entre los amantes como un compromiso formal...» (p. 184). É iso o que debería deducirse da paráfrase que realiza; eis a correspondente á terceira estrofa: «El que sé ciertamente que muere por mí, el que no comete injusticia, me dicen ahora que muere así, si otra no le socorre; pero ¡qué asunto tan desaguisado!».

Para nós, non acaba de resultar convincente a argumentación da editora, baseada nun «plano afectivo-irreal» subxectivo, que permitiría xustificar a visión e caracterización positiva do amigo por parte da muller abandonada e simultaneamente coa indignación por se ver traizoada. Pensamos que só apelando á ironía sarcástica se podería facer unha lectura que permitise tal combinación. Mais isto só funcionaría na terceira estrofa, e entraría claramente en contradición coa interpretación das estrofas anteriores, polo que coidamos que esta liña de lectura debe ser desbotada.

A única posibilidade, que consideramos razoábel, para editar o texto con regularización da forma *desguisado* nas tres estrofas, consistiría en entender que a exclamación do refrán se refire ao que a moza escoita dicir sobre o seu amigo, que lle parece un despropósito porque ela está moi segura do amor que el lle ten, tal como o manifesta con insistencia nas tres cobras; por iso cando, antiteticamente, lle din que el a esqueceu e que morre de amor por outra, considera que tal afirmación é un disparate (un *preito desguisado*).

En dirección contraria aparece a edición de Rip Cohen, que regulariza a forma *guisado* na súa edición, argumentando razóns cuantitativas: «The evidence of BV for the refrain, here triple what we would normally find, is two to one against *desguisado*»; e tamén por razóns de ritmo e retóricas: «For rhythm and for ironic force *guisado* should be read (against the textus receptus)». A súa interpretación do verso do refrán, explicitada no aparato, é

esta: «O sentido é: ‘Mais que belo arranjinho’ (para ela, para mim, para ele próprio)».

Desta paráfrase de Cohen, concretamente da alusión á outra muller, parece que debemos deducir que a moza protagonista acepta formar parte dun ‘triángulo amoroso’ e que este sería satisfactorio para os tres elementos. Trátase dunha interpretación que certamente rompe cos paradigmas convencionais da cantiga de amigo; un *unicum* que precisaría de algún apoio que non ten nin na obra do propio autor nin no corpus completo das cantigas de amigo. É certo que aplicando o prisma dunha radical ironía poderíamos interpretar o texto como un reproche ao comportamento do amigo, mais nese caso entraría en clara contradición coa insistente descrición positiva, non irónica, do comportamento del e do seu amor por ela, e tal lectura tornárase insustentábel.

Pola nosa parte pensamos que, de regularizarmos a forma *guisado*, a chave da interpretación si podería ter algo que ver co concepto de «arranjinho» utilizado por Cohen, mais que este só sería posíbel dentro dos parámetros da cantiga de amigo se o papel reservado á outra muller fose simplemente ficticio. Segundo esta interpretación, a actitude do amigo deberá verse como unha estratexia para disimular o amor que lle ten facendo ver que morre por outra. Este é un tópico relativamente habitual nas cantigas de amor e de amigo: *Enfinta faz el, eu o sei, / que morre por outra d'amor / e que non á min por senhor* (Roi Queimado, UC 730.13-15).

Deste xeito, no verso de refrán da nosa cantiga, a moza (que nas tres estrofas manifesta estar moi segura do amor do seu namorado, contrariamente ao que lle contan del) estaría deixando ver a súa complicidade coa estratexia disimuladora do amigo. Unha paráfrase aproximada do refrán sería: «mais que estrataxema tan tan axeitada!»

Finalmente, sendo plenamente conscientes de que nos movemos no ámbito das conxecturas, temos que manifestar que nos custa desbotar completamente a posibilidade dunha lectura desta cantiga cinxida aos manuscritos. Sobre esta posibilidade de manter a diverxencia do refrán entre as estrofas, cabe indicar que a contradición entre os termos *desguisado* I / *guisado* III constituiría unha variación moi efectiva desde o punto de vista retórico. Na primeira estrofa o comentario da moza, moi segura do amor do seu amigo, sobre o que lle din da infidelidade deste (*que preto tan desguisado!*), podería parafrasearse como: «que disparate, iso que me din!», aplicado non á suposta infidelidade do amigo, senón ao que lle veñen contar. Nas outras estrofas o sentido de *que preto tan guisado!* sería: «que estrataxema tan axeitada!».

A cuestión métrica da primeira estrofa en que o verso de refrán ten unha sílaba máis non representaría un problema, visto que no corpus da poesía profana son varios os esquemas métrico-estróficos en que o refrán monóstico

consta de unha, dúas ou máis sílabas que os versos do corpo estrófico¹³. E aínda podería resolverse doutro xeito, considerando a hipótese de que orixinalmente o verso 5 era: *mais que preto desguisado*, e que o cuantificador *tan* da primeira estrofa sexa o resultado dunha nivelación posterior coas outras dúas cobras.

Por outro lado, pode ser significativo que o refrán de un só verso se copiase íntegro nas estrofas II e III, cando o *usus* habitual é copialo só parcialmente. Talvez o copista viu a necesidade de deixar constancia da variación do refrán nestas estrofas en relación coa primeira¹⁴.

FINAL

As dificultades editoriais dos textos trobadorescos non se limitan aos numerosos pasos en que as fontes manuscritas presentan un texto lacunoso ou en que encontramos variantes adiaforas que é preciso estudar e medir con atención. Antes polo contrario, como puidemos comprobar, son tamén innúmeras as pasaxes en que a pesar de o texto non presentar variantes nin lacunas nos manuscritos, o sentido do mesmo non é doado de aprehender, polo que se corre o risco de facer unha interpretación máis superficial da que unha lectura e estudo demorados poderían desvelar. E tamén constatamos, máis unha vez, que a pesar de que eminentes estudosos e estudosas se dedicaron e dedican con afán a esta tarefa colectiva da edición da poesía profana galego-portuguesa, son moitos os casos en que a argumentación filolóxica non permite abandonar o ámbito da hipótese.

BIBLIOGRAFÍA

- A = *Cancioneiro da Ajuda. Edição Fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda*. Lisboa: Edições Távola Redonda, 1994.
 B = *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti). Cód. 10991*. Lisboa: Biblioteca Nacional / Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.
 BRAGA, Teófilo (1878): *Cancioneiro Portuguez da Vaticana. Edição critica restituída sobre o texto diplomatico de Halle*. Lisboa: Imprensa Nacional.

¹³ Tal como pode comprobarse no *Repertorio Metrico* de Tavani (esquemas: 21: 1; 26: 50; 26: 51; 155: 1; 160:432; 189: 2; 198: 1; 230: 3; 230: 4; 230: 11 etc.).

¹⁴ Con todo, hai outros casos en que os refráns presentan certas características que poderían perderse ou non ficar claras de seren abreviados. Por exemplo cando no refrán se repiten dous ou máis versos idénticos. Mais non son moitos casos e nos exemplos analizados non se copian íntegros sistematicamente. Por exemplo, si se fai en UC 828, mais non en 1123, 1188 ou 1207.

- COHEN, Rip (2003): *500 Cantigas d'Amigo*. Edição crítica / Critical edition. Porto: Campo das Letras.
- Littera = LOPES, Graça Videira / FERREIRA, Manuel Pedro *et al.* (2011-), *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais / FCSH/NOVA, en <http://cantigas.fcsh.unl.pt>.
- MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, Carolina (1990 [1904]): *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, [reimpressão da edição de Halle, 2 vols].
- (2004 [1896-1905]): *Glossas Marginais ao Cancioneiro Medieval Português*. VIEIRA, Yara / RODRÍGUEZ, José Luís / MORÁN CABANAS, M. Isabel / SOUTO CABO, José António (eds.). Coimbra: Universidade de Coimbra.
- MONTERO SANTALLA, José-Martín (2000): *As Rimas da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa: Catálogo e Análise* (Tese de Doutoramento inédita), Universidade da Coruña.
- NUNES, José Joaquim (1973 [1926-1928]): *Cantigas de Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro.
- TAVANI, Giuseppe (1967a): *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- UC = FERREIRO, Manuel (dir.) (2018-): *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*. Universidade da Coruña, en <http://universocantigas.gal> [Consultado: 14/4/2025].
- V = *Cancioneiro da Vaticana*. Ed. facsimilar: *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803)*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos / Instituto de Alta Cultura, 1973.
- VALLÍN, Gema (1995): *Las cantigas de Pay Soarez de Taveirós. Estudio histórico y edición*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- VÍÑEZ SÁNCHEZ, Antonia (2004): *El trovador Gonçal'Eanes Dovinhal. Estudio histórico y edición* (Anexo 55 de *Verba*). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

AS CANTIGAS DE ESTEVAN TRAVANCA *

Leticia EIRÍN
Universidade da Coruña

A relación entre o número de autores e o número de composicións da poesía profana galego-portuguesa que nos foron transmitidas polos cancioneiros mostra unha distribución bastante irregular entre ambos, de maneira que temos un pequeno grupo de trobadores moi representados, cuxas producións poéticas oscilan aproximadamente entre o medio centenar e as máis de cento trinta composicións —tal é o caso de Joan Soarez Coelho, Joan Garcia de Guilhade, Joan Airas de Santiago ou do rei Don Denis—, en canto doutros —que supoñen máis dun corenta por cento do total— só conservamos catro cantigas ou menos, circunstancia derivada dos diversos procesos de compilación, copia e transmisión que se foron desenvolvendo tanto na época contemporánea ao fenómeno trobadoresco como ao longo dos séculos posteriores.

Os trobadores deste segundo grupo poden ser considerados como poetas ‘menores’, denominación tomada da poesía latina (Ballester 1977: 49-51) e aplicada sempre desde un punto de vista numérico que en ningún caso menoscaba a calidade literaria. Son poetas cuxa obra, considerada de maneira global ou íntegra, adoita ter pasado desapercibida para boa parte da crítica, o que torna a análise do seu cancioneiro especialmente significativa nun momento como o actual, en pleno século XXI, en que os estudos sobre a lírica galego-portuguesa superan cumpridamente a centuria, o que fai que o seu desenvolvemento sexa, en termos xerais, amplo e prolífico.

*Este traballo inscríbese no proxecto de investigación *Edición crítica dixital das cantigas de amigo* (PGC2018-093928-B-I00), subsidiado polo «Ministerio de Economía y Competitividad», a través da «Subdirección General de Proyectos de Investigación».

E precisamente baixo esta designación de trovador menor podemos situar Estevan Travanca, cuxa produción poética non foi até ao momento obxecto dunha edición individual. Del chegaron até nós catro cantigas de amigo¹ caracterizadas, de xeito xeral, por todas elas presentaren refrán ben como pola descrición dos estados de ánimo da moza perante a ausencia do seu amigo.

1. O AUTOR

As circunstancias biográficas de Travanca, como acontece con boa parte dos axentes da lírica trobadoresca galego-portuguesa, son descoñecidas. Sabemos unicamente que en Portugal existiu unha liñaxe de cabaleiros con este apelido, tal e como recolle António Resende de Oliveira (1994: 335), mais en todo caso ignórase o eventual vínculo de Estevan Travanca con esta familia, mencionada tanto no *Livro Velho de Linhagens* (LV 1BJ10) como no *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* (LC 48J3). Unha persoa homónima, que probabelmente poida ser identificada co noso trovador (Oliveira 1993: 250), aparece tamén nas *Inquirições* de 1258 (INQ 1174a) como posuidora dun casal en Sedielos (xulgado de Penaguião), lugar situado ao norte do Douro, que por súa vez está moi perto da freguesía de Travanca, no concello portugués de Amarante. Travanca é un topónimo relativamente habitual en Portugal² —rexístranse hoxe en día até dez freguesías con este nome—, mais non deixa de ser significativa esta proximidade a respecto da que se encontra no actual distrito do Porto.

Por súa parte, podemos situar o período de actividade poética de Estevan Travanca por volta do terceiro cuartel do século XIII, tal e como acontece cos trobadores que aparecen na mesma zona dos apógrafos italianos, como Meen Rodriguez Tenoiro, Rodrig'Eanes de Vasconcelos, Afonso Meendez de Bees-teiros, Pero Gomez Barroso ou Pero Viviae.

2. A TRADICIÓN MANUSCRITA

Tanto o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (B) como o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* (V) reproducen de Estevan Travanca catro cantigas de

¹ Algúns especialistas atribuíron a Estevan Travanca a cantiga de amor *Pois m'en tal coita ten Amor* (UC 296) cuxa autoría continúa a ser cuestionada, e que até ao momento ten sido asignada ao propio Travanca, a Joan Perez d'Avoín, a Roi Paez de Ribela ou a Estevan Reimondo. Para nós non fai parte do cancionero de Estevan Travanca, cuestión que xustificaremos máis adiante (véxase epígrafe 4).

² Tamén o é na Galiza, onde achamos lugares denominados Travanca por exemplo nos concellos de Outeiro de Rei, Padrón ou Vilagarcía de Arousa.

amigo que en ambos casos están inseridas entre os textos de Estevan Coelho (B 720-721, V 321-322) e Rodrig'Eanes de Vasconcelos (B 726-728, V 327-329), tamén portugueses e igualmente activos entre o terceiro e o último cuarteis do século XIII, mesmo a inicios do XIV para o caso de Coelho. Trátase, así, de trobadores que desenvolveron a súa actividade poética nun período relativamente avanzado na cronoloxía da escola trobadoresca galego-portuguesa.

As cantigas de Estevan Travanca están colocadas na zona tripartita do inicio da sección das cantigas de amigo dos cancioneiros quíñentistas, e están dispostas na mesma orde en ambos apógrafos. En B ocupan os números 722 a 725, están copiadas nos folios 157v (cols. a-b) e 158r (col. a), e van encabezadas pola rúbrica atributiva (*Steuam trauanca*). Antes de cada un dos tres primeiros textos, na parte superior dereita, topamos cunha nota collociana coa indicación de *tornel*, aínda que esta non aparece para a cantiga 725, a pesar de que tamén presenta refrán, como todas as composicións de Travanca. En V, os textos, que van do 323 ao 326, ocupan o folio 52v (col. b), tamén baixo a correspondente rúbrica atributiva, e continúan no 53r (cols. a-b).

3. EDICIÓN E ESTUDO

As catro cantigas que conforman o cancionero de Estevan Travanca están compostas por cobras *singulares* —que implican a reiteración do esquema rimático e son a tipoloxía máis empregada no xénero de amigo (Lorenzo Gradiñ 1991: 49)— e presentan, outrosí, refrán dístico, o que nos leva a falar dun conxunto bastante uniforme desde un punto de vista formal. A respecto da temática tamén achamos abondosas analoxías, xa que tres delas teñen como motivo principal a ausencia do amigo, a separación entre os namorados, unidos a outros secundarios como o perdón, o arrepentimento ou a morte por amor.

Mais os elementos recorrentes aínda continúan: todas as composicións están dirixidas a unha amiga ou amigas³ da voz poética feminina, figura que habitualmente cumpre o papel de confidente, como corresponde no canon xenérico, sendo por veces obxecto dunha petición ou demanda por parte da voz poética que atinxe o seu namorado, ou simplemente comparecendo como

³ Segundo as contaxes de D'Heur (1975: 370-380), son noventa e sete as cantigas de amigo dirixidas a unha amiga, e en sesenta delas a apóstrofe aparece xa no *incipit* —tal é o caso, para o cancionero de Travanca, de UC 737 e UC 740— en canto en UC 739 este fica relegado para o verso 9. Por súa parte, os textos dirixidos ás amigas en plural son trinta e un, entre os que achamos UC 738, en que a interpelación ao grupo aparece en posición inicial absoluta.

personaxe cómplice ou partícipe, case de xeito testemuñal, das circunstancias amorosas da moza e dos seus estados de ánimo, que neste caso adoitan ser negativos e mesmo dramáticos como consecuencia da ausencia do amigo e da falta de entendemento entre ambos e, en definitiva, da insatisfacción amorosa.

Antes de darmos paso á edición e ao comentario retórico e literario de cada unha das composicións, temos de indicar que seguimos, no esencial, os criterios de edición acordados en 2006 no «Coloquio sobre Crítica Textual. A Edición da Poesía Trobadoresca en Galiza» e que foron recollidos no ano seguinte nas *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval* (Ferreiro / Martínez Pereiro / Tato Fontaíña 2007).

3.1. *Por Deus, amiga, que preguntedes (UC 737)*

Por Deus, amiga, que preguntedes
por meu amigo que aquí non ven,
e sempre vos eu por én querrei ben,
par Deus, amiga, e o fazedes,
ca non ous 'oj'eu por el preguntar 5
con medo de mi dizeren pesar.

Log'oj', amiga, polo meu amor
preguntad'os que aquí chegaron
com'ou de qual guisa o leixaron,
e dizede-mi-o, por Nostro Senhor, 10
ca non fous 'oj'eu por el preguntar
con medo de mi dizeren pesar].

Preguntade vó-lo voss'amigo,
ca sei eu mui ben ca vo-lo dira,
se era mort'ou viv'o[u] que fara, 15
e, [por Deus], faladeo-o comigo,
ca non ous 'o[j]eu por el preguntar
con medo de mi dizeren pesar].

Repertorios

D'Heur 737, Tavani 36,3

Manuscritos

B 722, f. 157v, cols. a-b; V 323, f. 52v, col. b

Variantes manuscritas

3 querrei] queirey B 9 qual] q̄l V 14 eu] en V

Edicións

- I. Edicións críticas: Nunes (1973 [1928]: 143 [= LPGP 274]); Cohen (2003: 209); Littera (2016: I, 291); UC (2018-: 737).
 II. Outras edicións: Monaci (1875: 128); Braga (1878: 62); Machado / Machado (1953: IV, 18).
 III. Antoloxías: Nunes (1932: 36); Cidade (1941: 52-53).

Variantes editoriais

4 par Deus] por Deus *Nunes*, *Cohen*, *Littera* 7 Log'oj, amiga] Logo já, 'miga *Nunes* 16 e, [por Deus], falade-o comigo] e falade-o, [amiga], comigo *Nunes*

Métrica

Cantiga de amigo, do tipo de refrán. Está composta por tres cobras *singulares* de catro versos —con alternancia de enesilabos graves e decasilabos agudos— mais refrán dístico de versos tamén decasilabos agudos.

Artificios: cobras *capdenals* (I-II, v. 4: *e*) e cobras *capfinidas* (I, v. 4 e II, v. 1: *amiga*). Presenza do dobre (I-II, v. 1: *amiga*; I-III, v. 4: *par Deus / por Deus*) e do mordobre (I-II, v. 1: *preguntedes / preguntade*).

Esquema métrico: 9'a 10b 10b 9'a 10C 10C (I, III [= Tavani 160:287]) + 10a 9'b 9'b 10a 10C 10C (II [= Tavani 160:282])

Encontros vocálicos: 10 dizede-mi-o

Paráfrase

(I) Por Deus, amiga, preguntade polo meu amigo que non vén aquí, e eu sempre vos quereirei por iso, por Deus, amiga, se o facedes, *porque eu hoxe non ousou preguntar por el por medo a que me dean más noticias*.

(II) Amiga, polo meu amor preguntade hoxe axiña aos que aquí chegaron como ou de que maneira o deixaron, e dicídemos, por Noso Señor, *porque eu hoxe non ousou preguntar por el por medo a que me dean más noticias*.

(III) Preguntade vós ao voso amigo, que eu sei moi ben que volo dirá, se era morto ou vivo ou que fará, e, por Deus, faládeo comigo, *porque eu hoxe non ousou preguntar por el por medo a que me dean más noticias*.

Comentario

Neste primeiro texto de Estevan Travanca a voz poética feminina diríxese á súa amiga a través da apóstrofe do *incipit* para lle pedir que pregunte polo seu namorado, porque este non regresou ao seu encontro, engadindo a través do refrán —e, en consecuencia, repetindo ao longo do texto— que ela non ten valor para o facer por medo a recibir más novas ao seu

respecto: *ca non ous'oj'eu por el preguntar / con medo de mi dizeren pesar*.

Trátase dunha cantiga en que prevalecen as correspondencias paralelísticas de tipo semántico, pois os motivos fundamentais son expostos xa no exordio —coincidente neste caso coa primeira estrofa—, para seren minimamente ampliados nas seguintes cobras. O paralelismo trae tamén consigo a reiteración de vocábulos, como mostra o políptoto que atinxe o verbo *pregar* (*preguntedes*, *pregar*, *preguntad'os*, *preguntade*), sempre colocado en inicio ou en final de verso —aliás, en posición de rima—, lugares privilexiados na disposición textual. Mais este verbo tamén é resaltado en mordobre no primeiro verso da primeira e da terceira estrofas (*preguntedes*, *preguntade*), lugares onde está empregado en imperativo, o que dá conta da inqueda da moza pola sorte do seu namorado, que a leva practicamente a cominar á súa amiga a que pregunte por el porque precisa ter noticias súas. Esta urxencia fica claramente reflectida no *incipit*, tanto a través da fórmula en que o verbo é introducido pola conxunción completiva (*que preguntedes*), canto coa elipse do seu verbo principal (*dizer*, que aliás é un *verbo dicendi*): *Por Deus, amiga, que preguntedes* (v. 1).

Esta necesidade inaprazábel non deixa de contrastar co temor que manifesta no estribillo, como xa mencionamos, de modo que prefere que sexa a amiga quen pregunte e recibir esa eventual fatídica noticia a través dunha voz cómplice e querida, dunha 'voz amiga', nunca mellor dito. A figura da confidente neste caso vén determinada por ser a persoa a quen a moza pide axuda, encoméndalle que actúe como mediadora nunha misión fundamental que ela non é quen de levar a cabo por falta de fortaleza (Corral Díaz 1996: 152), acción que vai sempre acompañada do rogo a Deus, como mostran os usos vocativos á divindade que anteceden o refrán: *par Deus* (v. 4), *por Nostro Señor* (v. 10), *por Deus* (v. 16). Por súa parte, a moza protagonista corresponde ou retribúe o favor que lle concede a súa amiga co seu afecto e amizade, como é indicado nas dúas primeiras estrofas grazas ao paralelismo semántico: *e sempre vos eu por én quereí ben* (v. 3), *Log'oj', amiga, polo meu amor / preguntad'os [...]* (vv. 7-8).

É na terceira e última cobra cando aparece un novo personaxe, alleo ao grupo establecido até ao momento (voz poética-namorado-amiga), e que fai parte «dos que aquí chegaron» (v. 8), isto é, os retornados a quen se dirixe a pregunta, entre os que debería estar o amigo-namorado. Entra pois en xogo o amigo da súa amiga, a quen a voz poética solicita en última instancia que interpele porque sabe que lle dará resposta: *Preguntade vó-lo voss'amigo, / ca sei eu mui ben ca vo-lo dira, / se era mort'ou viv'o[u] que fara* (vv. 13-15).

Poderíamos, finalmente, cuestionarnos cal é a causa da separación dos namorados, da ausencia do amigo? Esta circunstancia, como tantas veces acontece no contexto do xénero de amigo, non aparece relatada na cantiga, mais a partir da aludida pregunta aos retornados podemos intuír que quizais o amigo estaba na guerra ou nunha campaña militar, o que implica unha ausencia forzada, en contra da súa propia vontade, e que loxicamente obstaculiza a relación amorosa (Brea / Lorenzo Gradín 1998: 83-84), para alén de que provoca que a amiga se pregunte en que estado estará e mesmo se conserva a vida: *preguntad'os que aqui chegaron / com'ou de qual guisa o leixaron* (vv. 8-9) / *se era mort'ou viv'o[u] que fara* (v. 15).

Notas

1-4. Editamos a expresión *par Deus* do verso 4 seguindo a lectura dos manuscritos e fronte á opción dalgúns editores previos como Nunes, Cohen ou Littera, que optan pola forma *por Deus*. A concorrencia das variantes preposicionais *por* e *par* son habituais incluso nun mesmo texto, como aquí acontece (*por Deus*, v. 1).
16. Seguimos a Cohen e a UC coa reintegración da expresión *por Deus*, necesaria para acadar a medida decasilábica, presentando así unha estrutura paralela aos antecitados versos 1 e 4.

3.2. *Amigas, quando se quitou* (UC 738)

Amigas, quando se quitou
meu amig'un dia d'aqui,
pero mi-o eu cuitado vi
e m'el ante muito rogou
que lhi perdoasse, non quix, 5
e fiz mal porque o non fiz.

E pavor ei de s'alongar
d'aqui, assi Deus mi perdon,
e fara-o con gran razon,
ca me veo ante rogar 10
que lhi perdoasse: [non quix,
e fiz mal porque o non fiz].

Chamava-m'el lume dos seus
olhos e seu ben e seu mal,
poi-lo non fazia por al, 15
que o [eu] fezess'e, por Deus,
que lhi perdoasse: non [quix,
e fiz mal porque o non fiz].

E, se o por én perdud'ei,
 nunca maior dereito vi, 20
 ca vëo chorar ante mi
 e disse-mi o que vos direi,
que lhi perdoasse: [non quix,
e fiz mal porque o non fiz].

E sempre m'én mal acharei 25
 porque lh'enton non perdoei,

ca, se lh'eu perdoass'ali,
 nunca s'el partira d'aqui.

Repertorios

D'Heur 738, Tavani 36,1

Manuscritos

B 723, ff. 157v, col. b, 158r, col. a; V 324, f. 53r, col. a

Variantes manuscritas

Tanto en B como en V, na parte final da cantiga, e tras os versos correspondentes ás dúas fiindas, aparece copiado o que sería unha última aparición do refrán: *Quelhi perdoasse*.

5 perdoasse] pdoasse B 20 dereito] de'yto V 26 enton] eutō B

Edicións

- I. Edicións críticas: Nunes (1973 [1928]: 143-144 [= LPGP 273-274]); Cohen (2003: 210); Littera (2016: I, 291-292); UC (2018-: 738).
- II. Outras edicións: Monaci (1875: 129); Braga (1878: 62); Machado / Machado (1953: IV, 19-20).
- III. Antoloxías: Ferreiro / Martínez Pereiro (1996a: 54-55); Magalhães (2007: 93).

Variantes editoriais

En Nunes as dúas fiindas son editadas como unha quinta estrofa co refrán reintegrado.

3 cuitado] coitado Nunes 5 que lhi perdoasse, non quix] que lhi perdoass', e non quis Littera 8 mi] me Nunes 10 veo] vëo Cohen 11 que lhi perdoasse, non quix] que lhi perdoass', e non quis Littera 16 [eu] fezezz'e, por Deus] fezesse [eu] por Deus Nunes : [eu] fezesse, por Deus Littera 17 que lhi perdoasse, non quix] que lhi perdoass', e non quis Littera 21 vëo] veo Littera 23 que lhi perdoasse, non quix] que lhi perdoass', e non quis Littera

Métrica

Cantiga de amigo, do tipo de refrán. Consta de catro estrofas *singulares* de catro versos octosílabos agudos máis refrán de dous versos da mesma medida e carácter. A composición presenta ademais dúas fiindas de dous versos cada unha que riman co corpo da última estrofa: a primeira coa rima *a* (-ei) e a segunda coa rima *b* (-i).

Artificios: cobras *capdenals* (II-IV-1, v. 1: *e*; IV-2, v. 2: *nunca*; I-IV, v. 4: *e*) e cobras *capcaudadas* (IV, v. 4 e I, v. 1: *direi* / *acharei*). Presenza do dobre (IV-1, v. 1: *én*; I-II-2, v. 2: *aquí*) e do mordobre (I-II, v. 4: *rogou* / *rogar*).

Esquema métrico: 4 x 8a 8b 8b 8a 8C 8C + 8a 8a + 8b 8b (= Tavani 160:339)

Encontros vocálicos: 3 mi_o; 22 disse-mi_o

Paráfrase

(I) Amigas, cando un día o meu amigo marchou de aquí, aínda que o vin coitado e me rogou antes *que lle perdoase, non quixen, e fixen mal porque non o fixen*.

(II) E sinto pavor de que se afaste de aquí, así Deus me perdoe, e farao con motivo, porque veu antes rogarme *que lle perdoase: non quixen, e fixen mal porque non o fixen*.

(III) Chamábame luz dos seus ollos e seu ben e seu mal, e non o facía por outra cosa, senón para que eu o fixese e, por Deus, *que lle perdoase: non quixen, e fixen mal porque non o fixen*.

(IV) E, se por iso o perdín, nunca vin máis xusta razón, que veu chorar ante min e díxome o que vos direi, *que lle perdoase: non quixen, e fixen mal porque non o fixen*.

(1) E sempre me sentirei mal por iso porque nese momento non lle perdoei,

(2) pois, se eu o tivese perdoado, el nunca tería marchado de aquí.

Comentario

Estamos perante a composición co corpo textual máis amplo de Estevan Travanca —as cantigas que seguen constan unicamente de dúas estrofas—, e probabelmente tamén co texto que presenta máis interese do cancionero deste poeta menor, polo desenvolvemento do motivo da partida, as actitudes mostradas pola amiga ou, entre outros aspectos, pola intertextualidade.

A cantiga comeza coa apóstrofe ás amigas, que non volven ser aludidas nin interpeladas nos 27 versos restantes, e son nomeadas en plural⁴, un conxunto

⁴ Esther Corral (1996: 144) indica, neste sentido, que a forma plural *amigas* «representa sempre a un grupo indeterminado de ‘confidentes’ femininas que están a escoitar o que lles relata a protagonista. Non se constatan diferenzas sémicas nin nos termos

de amigas, fronte ao texto previo en que tiñamos unha única amiga a quen a voz poética lle pedía que preguntase polo seu namorado. Aquí ese colectivo indefinido de amigas desenvolve o papel de confidentes, posto que a moza lles relata a súa pena por non ter perdoado o amigo, o que provoca a partida del e o consecuente arrepentimento dela, mais, con todo, trátase dun papel puramente testemuñal, posto que só escoitan o relato da voz poética, non ofrecen a súa opinión nin intefiren de xeito ningún no comportamento da moza.

Quitar, alongar e partir son os tres verbos que fan referencia á partida, á retirada do amigo, e os tres posúen o sentido de ‘afastarse de, marchar, irse, distanciarse’ cara a un espazo lonxe do *aquí*, deíctico que os acompaña e modifica nos tres casos en que comparecen, no inicio das dúas primeiras estrofas e na fiinda final:

Amigas, quando se **quitou**
meu amig’un dia **d’aquí** (vv. 1-2)

E pavor ei de s’**alongar**
d’aquí, assi Deus mi perdon (vv. 7-8)

[...] ca, se lh’eu perdoass’ali,
nunca s’el **partira d’aquí**. (vv. 27-28)

Na primeira e segunda estrofa os verbos *quitar* e *alongar* aparecen salientados no verso inicial de cada unha das cobras e en posición de rima, en canto o *d’aquí* tamén comparece en inicio ou final de verso. Por súa parte, a composición ten como colofón o sintagma *partira d’aquí*.

Aínda neste sentido, a amiga considera lóxica a partida do amigo «porque capta y comprende los motivos que la generaron y que encuentran su fundamento en la propia actitud de la amiga» (Ron Fernández 2008: 246), neste caso a ausencia do perdón solicitado e o seu conseguente arrepentimento, circunstancia recollida nos dous versos que conforman o estribillo: *que lhi perdoasse, non quix, / e fiz mal porque o non fiz*. Un refrán particularmente expresivo que, na primeira parte do primeiro verso, inclúe a petición de perdón do amigo, precedida ademais nas dúas primeiras estrofas polo verbo *rogar*, acción que procede do home e que dá conta da sinceridade dos seus sentimentos, que o levan a realizar esa súplica. A parte final do primeiro verso do refrán inclúe, de maneira un tanto abrupta a través do adverbio de negación máis do verbo en pretérito (*non quix*), a categórica e contundente negativa dela nese

diferenciados polo morfema de número, nin nas composicións que os inclúen. Tampouco parece haber razóns doutra índole que poidan xustificar o uso do singular ou do plural nun determinado poema».

tempo pasado para, a seguir, no segundo verso, manifestar a súa actual actitude a respecto do seu comportamento, que non é outro que o arrepentimento, expresado coa reiteración da forma verbal *fiz*, e coadxuvada por *mal* e *non*, dous adverbios que, máis unha vez, insisten no carácter negativo da situación xerada: *e fiz mal porque o non fiz*.

Precisamente este segundo verso do estribillo é retomado polo rei Don Denis nun dos seus textos nun proceso de intertextualidade bastante habitual na poesía lírica galego-portuguesa, e moi especialmente no cancionero do rei-trobador⁵, e que neste caso en particular supón a citación —cunha alteración lexical que provoca un novo sentido paródico—, de parte do refrán da cantiga de amigo de Travanca nunha cantiga de carácter escarniño de Don Denis, que funciona igualmente como estribillo, e fai alusión ao arrepentimento por non ter trobado:

U noutro dia don Foan
disse ña cousa que eu sei,
andand'aqui en cas d'el-rei,
bõa razon mi deu de pran
per que lhi trobasse; non quis,
e fiz mal porque o non fiz.
(UC 1557, vv. 1-6)

Mais a intertextualidade vai alén disto, pois Don Denis non só imita o refrán, senón tamén a fórmula estrófica (Gonçalves 2016a [1992]: 223): retoma cinco das sete rimas empregadas por Travanca, algunhas palabras en posición de rima e mesmo a dupla finda final. E este «seguir» ou retomar a presente cantiga por parte do rei-trobador probabelmente comporta a existencia dun eventual contacto entre ambos poetas, así como o feito de que Don Denis considerou este texto digno de ser «seguido», quizais pola súa mestría compositiva.

Temos, por último, de facer mención á expresión que inicia a terceira cobra: *Chamava-m'el lume dos seus / olhos e seu ben e seu mal* (vv. 13-14). Na Idade Media a vista e os ollos eran tomados como facultade espiritual de coñecemento (Curtius 1988: 201), e este motivo aparece con moita frecuencia na literatura medieval románica e, para o caso da poesía galego-portuguesa, de xeito especial na cantiga de amor, na cal o punto de partida do proceso amoroso é sempre a visión da dama, de maneira que os ollos adquiren unha importancia fundamental como órganos que posibilitan o coñecemento

⁵ Remitimos, para este caso de intertextualidade en concreto, para a terceira epígrafe do traballo de Elsa Gonçalves (2016a [1992]: 221-226) titulado «Intertextualidades na poesía de D. Denis».

da persoa amada. Nesta cantiga faise uso dun sintagma estereotipado tanto no xénero de amor como no de amigo e que habitualmente funciona como apelativo da persoa amada, embora aquí a voz poética feminina reproduza, lembrando, a expresión con que o seu amigo a designaba, nunha sorte de diálogo ou encadeamento entre ambos xéneros amorosos (Souto Cabo 1988: 418-419).

Notas

5-6. O refrán presenta unha rima anómala ou, cando menos, non canónica na escola trobadoresca galego-portuguesa (*quix-fiz*), se ben que nesta época a distinción de sibilantes en posición final podería estar xa en proceso de neutralización. Esta mesma combinación rimática é tamén empregada no estribillo da cantiga *Falei un dia, por me baralhar* (UC 698), de Joan Soarez Coelho.

16. Este verso, hipométrico, foi editado por Nunes como *fezesse [eu] por Deus*, alternativa que non soluciona os problemas que presenta. Nós seguimos a opción de Cohen, tamén escollida por UC, xa que a interpolación do pronome *eu* nun lugar en que non hai posibilidade de sinalefa, así como a segmentación da conxunción en *fezess'e* (Ferreiro 2019: 38-40), resolven tanto a hipometría do verso como o seu sentido.

25-28. Nunes dispuxo as dúas fiindas como unha quinta estrofa (á que adicionou o refrán), quizais condicionado porque en ambos apógrafos italianos a continuación das fiindas aparece copiado o inicio do estribillo, probabelmente por erro do copista. A correcta disposición das dúas fiindas foi proposta por Elsa Gonçalves (2016a [1992]: 223-224) e seguida polos editores posteriores.

3.3. *Se eu a meu amigo dissesse* (UC 739)

Se eu a meu amigo dissesse
quant'eu ja por el quisera fazer
ũa vez quando m'el veo veer,
des que end'el verdade soubesse
non averia queixume de mí 5
com 'oj'el á nen s'iria d'aqui.

E, se soubesse quan sen meu grado
non fiz por el quant'eu quisera enton
fazer, amiga, se Deus mi perdon,
per com'eu cuid', e cuid'aguisado, 10
non averia queixume [de mí]
com 'oj'el á nen s'iria d'aqui].

Repertorios

D'Heur 739, Tavani 36,4

Manuscritos

B 724, f. 158r, col. a; V 325, f. 53r, cols. a-b

Variantes manuscritas

2-3 fazer / ãa] fazer / (fazer) hunha B

Edicións

- I. Edicións críticas: Nunes (1973 [1928]: 145 [= LPGP 275]); Cohen (2003: 212); Littera (2016: I, 292); UC (2018-: 739).
- II. Outras edicións: Monaci (1875: 129); Braga (1878: 62); Machado / Machado (1953: IV, 20).
- III. Antoloxías: Magalhães (2007: 93).

Variantes editoriais

3 veo] vëo *Cohen* 8 quisera enton] quiser' enton *Nunes*

Métrica

Cantiga de amigo, do tipo de refrán. Está composta por dúas cobras *singulares* de catro versos —con alternancia de enesílabos graves e decasílabos agudos— mais refrán de dous versos tamén decasilábicos, seguindo así o mesmo esquema métrico-estrófico que o primeiro texto do cancionero de Estevan Travanca.

Artificios: cobras *capdenals* (I-II, v. 1: *Se / E, se*) e cobras *capfinidas* (II, v. 4 e III, v. 1: *soubesse*). Casos de dobre (I-II, v. 2: *quisera*) e de mordobre (I-II, v. 2: *fazer / fiz*).

Esquema métrico: 2 x 9'a 10b 10b 9'a 10C 10C (= Tavani 160:288)

Encontros vocálicos: 8 quisera_enton

Paráfrase

(I) Se eu lle dixese ao meu amigo canto eu querería facer por el unha vez cando me veu ver, desde que soubese a verdade por isto *non tería queixa de min como hoxe el ten nin se iría de aquí*.

(II) E, se soubese até que punto non fixen por el canto eu quixera facer daquela, amiga, que Deus me perdoe, polo que eu penso, e penso de maneira acertada, *non tería queixa de min como hoxe el ten nin se iría de aquí*.

Comentario

A voz poética dirixe de novo o seu discurso a unha amiga, se ben que neste caso a apóstrofe non aparece no exordio —como é habitual— senón que é

desprazada para a parte final do texto (v. 9). A moza expresa que se, cando se viron, lle puidese ter contado ao seu amigo o que lle gustaría facer por el, sabe que este non tería motivos de queixa nin marcharía lonxe de alí, aínda máis se temos en conta que ela non cumpriu eses desexos de maneira contraria á súa vontade.

Esta pequena cantiga presenta unha disposición absolutamente determinada pola temporalidade, tal e como mostran as formas verbais, o que dalgunha maneira trae consigo construcións que poderíamos poñer en relación co paralelismo de tipo estrutural. Así, cada unha das dúas cobras se inicia cunha expresión condicional que vén dada pola conxunción *se* máis a forma verbal en pretérito de subxuntivo (*dissessee*, v. 1 / *soubesse*, v. 4) que achega valores como o desexo para, a continuación, introducir o verbo en antepretérito (*quisera*) + infinitivo (*fazer*), que continúa na liña dunha pretensión xa pasada.

Por súa parte, o refrán —máis unha vez conformado por dous versos—, pasa ao pospretérito (*non averia* / *nen s'iria*), que nos descobre unhas situacións que acontecerían de se cumprir a condición inicial, isto é, se a moza expresase ao amigo o que ela quería facer por el, o namorado non tería motivos de queixa ao seu respecto e non marcharía, partida que é mencionada unicamente no estribillo a través do verbo *ir* máis o deíctico *d'aquí*, de maneira absolutamente paralela ao texto previo: *non averia queixume de mí / com'oj'el á nen s'iria d'aquí*. Porén, e aínda que o home aínda non marchou, a amiga presenta esa partida practicamente como un feito xa consumado, que ademais comprende porque é consecuencia do seu silencio a respecto dos seus propios desexos, actitude que tomou contra a súa vontade (Ron Fernández 2008: 246).

E fronte á común expresión *fazer ben* da nosa lírica trobadoresca, que alude á recompensa amorosa, non podemos deixar de comentar a singularidade que supón a expresión *fazer por el* (vv. 2-8), que se revela indefinida, mais tamén se intúe abrangente e ampla, como unha manifestación de amor da amiga ao amigo un tanto velada polas circunstancias, que descoñecemos, e que provocan que a moza actúe de maneira contraria aos seus sentimentos, quen sabe se polos obstáculos postos por unha nai intransixente.

3.4. *Dizen-mi, amiga, se non fezer ben* (UC 740)

Dizen-mi, amiga, se non fezer ben
a meu amigo, que [e]l prenderá
morte por mí e, pero que el á
por min gran coita e me quer gran ben,
máis lhe valria pera non morrer
non lhe fazer ben ca de lho fazer.

Mais, amiga, ùa cousa sei
 de meu amigo, que el avera
 morte mui cedo se meu ben non á:
 per quant'oj'eu de mia fazenda sei, 10
máis lhe valria pera non morrer
[non lhe fazer ben ca de lho fazer].

Repertorios

D'Heur 740, Tavani 36,2

Manuscritos

B 725, f. 158r, col. a; V 326, f. 53r, col. b

Variantes manuscritas

2 prenderá] p'mdera *BV* 4 min] muj *B* 5 morrer] moirer *B* 7-8 sei / de
 meu] seydem / eu *V* 9 cedo] tedo *V* 10 per] e per *V*; mia] mha *V* 11 valria]
 ualiria *B* : ualma *V*; pera] perã *BV*; morrer] moir' *B* : moir *V*

Edicións

- I. Edicións críticas: Nunes (1973 [1928]: 145-146 [= LPGP 274]); Cohen (2003: 213); Littera (2016: I, 292-293); UC (2018-: 740).
- II. Outras edicións: Monaci (1875: 129); Braga (1878: 62); Machado / Machado (1953: IV, 21).

Variantes editoriais

1 fezer] fazer *Nunes* 3 e, pero] e pero *Littera* 7 sei] [eu] sei *Nunes* : [ben] sei *Cohen* : [bem] sei *Littera* 10 per quant'oj'eu] e, per quant'eu *Nunes*, *Littera* : e per quant'oj'eu *Cohen*

Métrica

Cantiga de amigo, do tipo de refrán. Consta de dúas estrofas singulares de catro decasílabos agudos máis refrán dístico da mesma medida e carácter.

Artificios: cobras *capdenals* (I-II, v. 2: *a meu amigo / de meu amigo*; I-II, v. 3: *morte*), e casos de dobre (I-II, v. 1: *amiga*) e de mordobre (I-II, v. 2: *amigo, el*). Repárese na presenza da palabra rima (I-II, v. 3: *á*).

Esquema métrico: 2 x 10a 10b 10b 10a 10C 10C (= Tavani 160:47)

Encontros vocálicos: 1 -mi, _amiga; 7 Ma·is

Paráfrase

(I) Dinme, amiga, que se non lle fago ben ao meu amigo, el morrerá por min e, aínda que el sofre por min unha gran coita e me quere moito, *máis lle valería, para non morrer, non lle facer ben antes que llo facer.*

(II) Mais, amiga, sei unha cousa do meu amigo, que morrerá moi cedo se non obtén o meu ben: polo que eu hoxe sei dos meus asuntos, *máis lle valería, para non morrer, non lle facer ben antes que llo facer*.

Comentario

Esta cantiga diferénciase das previas a nivel temático debido a que non comparece a ausencia ou a partida do amigo, senón a morte por amor. Neste caso a voz poética diríxese á súa amiga e confidente para lle relatar —como xa se indica no *incipit*— o que lle din que lle está a acontecer ao seu namorado, circunstancia que trae consigo un discurso máis próximo ao código de amor do que ao de amigo, que é o que correspondería aquí, nunha sorte de diálogo interxenérico expresado pola propia moza. A voz poética recolle o que lle comenta un colectivo indeterminado, descoñecido —mais en calquera caso persoas próximas ao amigo e a ela propia— desde unha perspectiva probablemente masculina e reproduce ese mesmo discurso á súa amiga, de aí a presenza de formas e enunciados que evocan o xénero de amor: *fazer ben* ao home, *gran coita*, *aver* ou *prender morte* etc.

E, con efecto, se na cantiga previa de Estevan Travanca facíamos referencia á particularidade da expresión *fazer por el*, aquí si achamos a habitual *fazer ben* ao amigo, no sentido de este obter a correspondencia e recompensa amorosa da muller, e que non só aparece remarcado no primeiro verso da composición, senón que tamén é reiterado no refrán por medio dunha expresión absolutamente iterativa de que fai uso a voz poética coa finalidade de presentar unha situación paradoxal, xa que o home morrería de calquera maneira: de coita por non obter o ben da súa namorada, ou de satisfacción por esta llo conceder (*máis lle valría pera non morrer / non lle fazer ben ca de lho fazer*). Aínda en relación a isto, a actitude da amiga acada un certo ton irónico, mesmo burlesco, que atinxe sobre todo á súa postura perante a eventual morte do amigo, que percibe inevitábel, quer esta lle outorgue o seu ben quer non, como vimos de indicar, e que rompe cos sentimentos de medo, pavor, arrepentimento e comprensión da amiga a propósito das diversas situacións experimentadas polo seu namorado que se presentan nas cantigas previas.

Reparemos tamén en que existe unha vontade específica de salientar no texto a relevancia da morte, consecuencia última da coita, como mostra a súa colocación no terceiro verso de ambas estrofas, e non só en posición de cobras *capdenals*, senón tamén en encabalgamento a respecto do verso previo, mantendo a temática fundamental da cantiga nunha *suspensio* moi oportuna: [...] *que [e]l prenderá / morte por mí* (vv. 2-3) / [...] *que el avera / morte mui cedo* (vv. 8-9).

Notas

7. A posibilidade de contaxe bisilábica de *mais* evita a intervención editorial por causa da hipometría (Ferreiro 2016).

10. En V aparece unha conxunción copulativa, de carácter espurio, tal e como acontece noutras pasaxes do corpus trobadoresco, e especialmente en posición inicial de verso. Nós, con UC, decidimos eliminala, seguindo así a lectura de B que permite manter o isosilabismo, e fronte á opción de outros editores previos como Nunes, Cohen ou Littera, que a manteñen.

4. *POIS M'EN TAL COITA TEN AMOR* (UC 296): CANTIGA DE ATRIBUCIÓN DUBIDOSA

Temos, finalmente, de nos referir á cantiga de amor *Pois m'en tal coita ten Amor* (UC 296), xa mencionada no inicio deste capítulo (véxase nota 1), dado que algúns especialistas a atribúen a Estevan Travanca. Nós non concordamos con esta asignación, razón pola cal non incluimos a súa edición e comentario no apartado previo.

Fabio Barberini (2014) realizou un pormenorizado e amplo estudo sobre este texto, para o cal remitimos, onde recolle as propostas previas de autoría que foron aparecendo desde hai máis dun século, a comezar por Carolina Michaëlis, e analiza todos os factores que atinxen a transmisión, cronoloxía ou características do poema. Recompilamos, de xeito sumario, estas hipóteses atributivas:

- Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1990 [1904]: 363-366): indica que a cantiga é de un descoñecido.
- Machado / Machado (1949-1964: nº 1590): atribúen o texto a Roi Paez de Ribela, aínda que con certas dúbidas.
- Giuseppe Tavani (1963: 440-441): tamén con dúbidas opta por asignar a cantiga a Joan Perez d'Avoín.
- Jean-Marie D'Heur (1973: 32-33): coloca o texto baixo unha autoría anónima.
- António Resende de Oliveira (1994: 70-72): atribúeo a Estevan Travanca.
- Xabier Ron Fernández (2005: 125 e 127): parte de Michaëlis para indicar que esta parece remitir a Paai Gomez Charinho, aínda que apunta tamén para Joan Perez d'Avoín e Estevan Travanca en base aos traballos de Tavani e Resende de Oliveira.
- Maria Ana Ramos (2008: 203): vacila entre a hipótese de Tavani e a de Resende de Oliveira.
- Elsa Gonçalves (2016b: 603-605): opta por asignar a cantiga a Estevan Reimondo.
- Fabio Barberini (2014): inclínase igualmente por Reimondo.

A este elenco temos de engadir a atribución achegada por Dulce Fernández Graña (2007: 271-274) na súa tese de doutoramento inédita, e que apunta igualmente para Estevan Reimondo como autor desta cantiga que aparece unicamente no *Cancioneiro da Ajuda* (A).

O texto, introducido por unha miniatura, está copiado despois dun folio que contén as cantigas 180 a 184, de Joan Perez d'Avoín, o que levou a Tavani a pensar na posibilidade de que esta composición fose tamén da súa autoría. Resende de Oliveira inclínase por Estevan Travanca sobre todo por unha cuestión cronolóxica, mais tamén alude ao motivo dos ollos que aparece nesta composición (UC 296) para establecer un paralelismo co xa analizado *Amigas, quando se quitou* (UC 738) de Estevan Travanca, aínda que os enunciados que achamos no texto en cuestión son expresións absolutamente estereotipadas no canon xenérico e cun uso moi estendido: *ai meu lum'e meu ben / Ai lume destes olhos meus* (UC 296, v. 7 e 16). Por súa parte, e tal e como sosteñen Gonçalves, Fernández Graña e Barberini, a cantiga *Pois m'en tal coita ten Amor* (UC 296) si parece presentar elementos en común con textos como por exemplo *Amigo, se ben ajades* (UC 708), de Estevan Reimondo, como o peculiar esquema rímico ou a forma do estribillo.

En calquera caso, e como tantas veces acontece no estudo da escola trobadoresca galego-portuguesa, tamén aquí nos movemos no ámbito da hipótese.

BIBLIOGRAFÍA

- A = *Cancioneiro da Ajuda. Edição Fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda*. Lisboa: Távola Redonda, 1994.
- B = *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti). Cód. 10991* (1982). Lisboa: Biblioteca Nacional / Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- BALLESTER, Xaverio (2011): «Poetæ latini minimi», en José Luis VIDAL / José Ignacio GARCÍA ARMENDÁRIZ / Adolfo EGEEA (eds.), *Paulo minora. Estudios sobre poesía latina menor y fragmentaria*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 49-70.
- BARBERINI, Fabio (2014): «*Pois m'en tal coita ten Amor* (A185)», en *Cultura Neolatina*, LXXIV: pp. 157-180.
- BRAGA, Teófilo (1878): *Cancioneiro Portuguez da Vaticana. Edição critica restituída sobre o texto diplomatico de Halle*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- BREA, Mercedes / LORENZO GRADÍN, Pilar (1998): *A cantiga de amigo*. Vigo: Xerais.
- CIDADE, Hernâni (1941): *Poesia Medieval. I. Cantigas de Amigo*. Lisboa: Gráfica Lisbonense.

- COHEN, RIP (2003): *500 Cantigas d'Amigo*. Porto: Campo das Letras.
- CORRAL DÍAZ, Esther (1996): *As mulleres nas cantigas medievais*. A Coruña: Edicións do Castro.
- CURTIUS, Ernst Robert (1988) [1955]: *Literatura europea y Edad Media latina*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2 vols.
- D'HEUR, Jean-Marie (1973): «Nomenclature des troubadours galiciens-portugais (XII^e- XIV^e siècles). Table de concordance de leurs chansonniers, et liste des incipit de leurs compositions», en *Arquivos do Centro Cultural Português*, VII: pp. 17-100.
- D'HEUR, Jean-Marie (1975): *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII^e- XIV^e siècles). Contribution à l'étude du «Corpus des Troubadours»*. Liège: Université de Liège.
- EIRÍN, Leticia (2022): «Sobre un trobador 'menor': Nuno Treez», en Ricardo PICHEL (ed.), «*Tenh'eu que mi fez el i mui gran ben*». *Estudos sobre cultura escrita medieval dedicados a Harvey L. Sharrer*. Madrid: Sílex, pp. 151-181.
- FASSANELLI, Rachele (2024): «Le cantigas di Roi Martinz d'Ulveira: edizione critica con commento», en *Carte Romanze*, 12/1: pp. 25-61.
- FERNÁNDEZ GRAÑA, Dulce María (2007): *Edición crítica e estudo dos textos anónimos da lírica profana medieval galego-portuguesa* [Tese de Doutoramento inédita]. A Coruña: Universidade da Coruña.
- FERREIRO, Manuel (2016): «A forma *mais* na lírica profana galego-portuguesa: variación lingüística e estatus métrico», en *Verba*, 43: pp. 361-383.
- FERREIRO, Manuel (2019): «Arredor da segmentación intraversal da copulativa «e» nas cantigas trobadorescas galego-portuguesas», en Maria Aldina MARQUES / Xosé Manuel SÁNCHEZ REI (eds.), *Estudos atuais de lingüística galego-portuguesa*. Santiago de Compostela: Laiovento, pp. 29-55.
- FERREIRO, Manuel / MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo (1996): *Cantigas de amigo. Antoloxía*. Vigo: AS-PG / A Nosa Terra.
- FERREIRO, Manuel / MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo / TATO FONTAÍÑA, Laura (2007): *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval*. A Coruña: Universidade da Coruña.
- GONÇALVES, Elsa (2016a) [1992]: «Intertextualidades na poesia de D. Denis», en João DIONÍSIO / Henrique MONTEAGUDO / Maria Ana RAMOS (eds.), *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*. A Coruña: Real Academia Galega, pp. 219-232.
- GONÇALVES, Elsa (2016b): «Trovadores 'menores' no *Cancioneiro da Ajuda*», en João DIONÍSIO / Henrique MONTEAGUDO / Maria Ana RAMOS (eds.), *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*. A Coruña: Real Academia Galega, pp. 593-612.

- INQ = *Portugaliae Monumenta Historica. Inquisitiones*, 9 fasc. Lisboa: Academia das Ciências, 1888-1977.
- LC = MATTOSO, José (ed.) (1980): *Portugaliae Monumenta Historica*. Nova Série, vol. II. *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*. Lisboa: Academia das Ciências, 2 tomos.
- Littera = LOPES, Graça Videira (ed. coord.) (2016): *Cantigas medievais galego-portuguesas. Corpus integral profano*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2 vols.
- LORENZO GRADÍN, Pilar (1991): *La canción de mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- LPGP = BREA, Mercedes (coord.) (1996): *Lírica profana galego-portuguesa*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- LV = MATTOSO, José / PIEL, Joseph (eds.) (1980): *Portugaliae Monumenta Historica*. Nova Série, vol. I. *Livro Velho de Linhagens*. Lisboa: Academia das Ciências.
- MACHADO, Elsa Paxeco / MACHADO, José Pedro (1953): *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colocci-Brancuti*. Lisboa: Edição da Revista de Portugal, vol. IV.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de (coord.) (2007): *História e Antologia da Literatura Portuguesa. Séculos XIII-XV*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, vol. I.
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina (1990 [1904]): *Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda [reimpressão da edição de Halle], vol. I.
- MONACI, Ernesto (1875): *Il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*. Halle A. S.: Max Niemeyer.
- NUNES, José Joaquim (1932): *Florilégio da Literatura Portuguesa Arcaica trechos, coligidos em obras escritas desde o começo do século XIII até os primeiros anos do século XVI*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- NUNES, José Joaquim (1973) [1926-1928]: *Cantigas de Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 3 vols.
- OLIVEIRA, António Resende de (1993): «Estevan Travanca», in Giulia LANCIANI / Giuseppe TAVANI (orgs. e coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, p. 250.
- (1994): *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri.
- RAMOS, Maria Ana (2008): *O Cancioneiro da Ajuda. Confecção e Escrita* [Tese de Doutoramento inédita]. Lisboa: Universidade de Lisboa, vol. I.
- RON FERNÁNDEZ, Xosé Xabier (2005): «Carolina Michaëlis e os trovadores representados no *Cancioneiro da Ajuda*», in Mercedes BREA (coord.),

- Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 121-188.
- (2008): «*Ir-se quer o meu amigo d'aqui*. Dialéctica de una actividad», en Mercedes BREA (coord.), *Estudos sobre léxico dos trobadores*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 243-263.
- SOUTO CABO, José António (1988): «Aproximação ao motivo dos olhos nas cantigas de amor e amigo», en *Agália. Revista de Estudos na Cultura*, 16: pp. 401-420.
- TAVANI, Giuseppe (1967): *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizione dell'Ateneo.
- UC = FERREIRO, Manuel (dir.) (2018-): *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*. Universidade da Coruña, en <http://universocantigas.gal> [Consultado: 15/04/2025].
- V = *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803)* (1973). Lisboa: Centro de Estudos Filológicos / Instituto de Alta Cultura.

A CAMISA NA CANTIGA DE AMIGO: A PROPÓSITO DAS ORIXES DO XÉNERO*

Gema VALLÍN
Universidade da Coruña

Se temos en conta os costumes indumentarios da sociedade cristiá peninsular do século XIII, ten que nos sorprender o atavío que leva para ir «queimar candelas» ante o altar de «Santa Cecilia» a protagonista da cantiga de amigo *Se vos prouguer, madr', oj'este dia*, composta polo trobador galego Martin de Ginzo¹. Di aí a rapariga que, se a nai llo consente, acudirá ao santuario vestida con «manto» e «camisa» (vv. 7-12)²:

Se vos prouguer, madre, desta guisa
irei ala mias candeas queimar,
eno meu mant'e na mia camisa,
a Santa Cecilia, ant'o seu altar,
ca moir'eu, madre, por meu amigo,
e el morre por falar comigo.

A camisa era a peza interior dende o século X, tanto na indumentaria feminina como na masculina (Bernis Madrazo 1957: 187), mais vemos que

* Este traballo foi realizado ao abeiro do proxecto PID2022-140488NB-I00/AEI/10.13039/501100011033, financiado polo Ministerio de Ciencia e Innovación e cofinanciado pola Unión Europea (OLíriCas II, *El origen de la lírica castellana desde las fuentes gallego-portuguesas: poética y retórica*).

¹ Sobre a identidade do trobador e o ciclo de cantigas de romaría de que forma parte o texto véxase Lorenzo (1993: 436-437).

² Cito os versos pola edición de Ferreiro (dir.) (2018-). Véxase tamén o texto completo na edición de Cohen (2003: 506).

aquí o trobador se refire a ela como traxe de portar encima en lugar da saia, que era a peza principal da vestimenta e ía posta sobre a camisa³. De feito, os testemuños literarios que constatan o uso da camisa como peza interior déixannos claro que o traxe románico estaba formado por tres pezas básicas: camisa, saia (o brial, versión máis luxosa) e manto, de modo tal que se vestían sobre o corpo seguindo a mesma disposición. Un exemplo valioso pola súa antigüidade e pola riqueza nos detalles con que describe cada unha das pezas pertence a unha pasaxe do *Cantar de Mio Cid*. Aí relátase como o heroe, tras poñer en primeiro lugar as calzas e uns zapatos, completa a súa indumentaria cunha camisa, un brial e un manto de pel (vv. 3085-3093)⁴:

Calças de buen paño en sus camas metió,
sobr' ellas unos çapatos que a grant huebra son;
vistió camisa de rançal, tan blanca commo el sol,
con oro e con plata todas las presas son,
al puño bien están, ca él se lo mandó;
sobr' ella un brial primo de ciclatón,
obrado es con oro, parecen por o son;
sobr' esto una piel bermeja, las bandas d' oro son,
siempre la viste mio Cid el Campeador.

Porén, é nas mesmas cantigas onde atopamos as claves que nos permiten entender a aparente anomalía da vestimenta que leva a rapariga que peregrina a Santa Cecilia. Ofrecénnos exemplos moi claros respecto a como debía de vestir unha muller, tanto se era unha dama ou se era a moza solteira dunha cantiga de amigo. A primeira debía mostrarse en público sempre cun manto enriba da saia, tal e como nos relata Joan Airas de Santiago no texto *A por que perço o dormir*, onde a protagonista leva unha luxosa montura («sela dourada», «sueiras d' ensai» e «arções de faia») e cabalga vestida con ricas teas, de modo que é tal a súa apostura que o enamorado non pode por menos que salientar no *refran* o ben que loce as pezas en cuestión⁵:

A por que perço o dormir
e ando mui namorado,
vejo-a d' aquí partir
e fic' eu desemparedado;

³ Sobre o emprego de ambas as pezas do vestuario e o seu uso na indumentaria románica e a iconografía da época véxanse os estudos clásicos de Guerrero Lovillo (1949: 49-61) e Menéndez Pidal (1986: 73-78).

⁴ Reproduzco os versos da edición de Montaner (1993: 284).

⁵ Cito o texto pola edición de Ferreiro (dir.) (2018-). Véxase tamén a edición realizada por Rodríguez (1980: 130-136).

a mui gran prazér se vai
 a Crexent' en sua mua baia:
vestida d'un pres de Cambrai,
Deus, que ben lh'está manto e saia!

No entanto, que as dúas formaban un tándem indisoluble é corroborado mellor aínda por dúas pezas cuxo tema principal non é outro que censurar dúas damas que ousan exhibirse en saia, isto é, que non cobren os seus corpos co manto. Refírome á famosa cantiga de Paai Soarez de Taveirós *No mundo non me sei parella*⁶, cuxa énfase lírica repousa precisamente na ocasión en que o enamorado ve a dama en saia: «queredes que vus retraya / quando vus eu vi en saya?» (vv. 5-6). A interrogación retórica contén un reproche ou ameaza que habemos de poñer en relación co desexo que espertou nel vela en saia («Mao dia me levantei / que vus enton non vi fea!», vv. 7-8) e coa aserción «des aquel[la] me foi a mi mui mal» (v. 10), xa que o devandito desexo non obtivo o froito esperado, tal e como se deduce dos versos finais da cantiga: «nunca de vós ouve nen ei / valia d'ũa correa» (vv. 15-16).⁷ Cun ton máis lixeiro e desenfadado trata o motivo o autor da peza anónima *Pois non ei de dona Elvira*. A indiferenza desta dama fai que o namorado decida partir e morar lonxe dela, aínda que se arrepiñe diso cando lle din que viron alí a Elvira *en saia*⁸:

Se crevess' eu Martin Sira,
 nunca m' eu d' ali partira,
 d' u m' el disse que a vira
 en Sant' Oane, en saia:
morarei cabo da Maia,
en Doir', entr' o Port' e Gaia.

Con todo, non son os únicos testemuños que se fan eco desta convención indumentaria. Na cantiga de romaría de Pero Viviaez *Pois nossas madres van a San Simon* vemos que as raparigas peregrinan ao lugar para se exhibiren en presenza dos mozos bailando *en cos*; unha expresión esta certamente gráfica e que non significa outra cousa que ir sen manto, vestindo só a saia⁹:

⁶ Cito os versos pola edición de Vallín (1996a: 223). Véxase tamén a versión de Ferreiro (dir.) (2018-).

⁷ Véxase a interpretación do texto en Vallín (1996b), así como a lectura dos versos que ofrece Airas-Freixedo (2016); remito tamén á extensa bibliografía da cantiga citada nestes traballos.

⁸ Sobre a autoría e o personaxe de «Martin Sira» pode consultarse Vallín 2020; cito o texto por Ferreiro (dir.) (2018-).

⁹ Cito os versos por Ferreiro (dir.) (2018-). Pode verse na edición de Cohen (2003: 223).

Nossos amigos todos lá iran
 por nos ver, e andaremos nós
 bailand' ant' eles, fremosas, en cos;
 e nossas madres, pois que ala van,
 queimen candeas por nós e por sí,
 e nós, meninas, bailaremos i.

Agora ben, ten que haber unha razón para que Martin de Ginzo vestise de forma anacrónica á rapariga da súa cantiga. Non podía de ningunha maneira ignorar a norma máis elemental da indumentaria feminina do século XIII, e aínda masculina¹⁰. Ou non é en verdade un anacronismo? Inclínome a pensar que hai unha explicación que o xustifica e en que nunca reparamos. En primeiro lugar, cómpre dicir que o vocábulo céltico *camisa* (Cunha, s.v. *camisa*) na lírica galego-portuguesa apenas concorre na cantiga de amigo, onde adquire unha connotación erótica, íntima e simbólica en todas elas. Refírome á coñecida cantiga *Levantou-s' a velida* de Don Denis, onde é evidente que o ritual de lavar *camisas* ou *delgadas* responde ao devandito simbolismo. Tamén deben ser citadas outras dúas cantigas, que sinalan en concreto a *corda* da camisa, que adquire nelas o significado de «prenda de amor», e que as raparigas intercambian co namorado por unha *cinta*. Unha é a peza de Joan García de Guilhade *Vistes, mias donas? Quando noutro dia*, como podemos ver nos seguintes versos (6-10)¹¹:

E vistes (que nunca, nunca tal visse!):
 por s' ir queixar, mias donas, tan sen guisa,
 fez-mi tirar a corda da camisa,
 e dei-lh' eu dela ben quanta m' el disse,
 mais el demanda-mi al (quen o ferisse!).

A outra é a cantiga de Gonçal' Eanes do Vinhal *Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar* (vv. 13-15):

Quand' eu vi esta cinta que m' el leixou,
 chorando con gran coita, e me nembrou
 a corda da camisa que m' el filhou

¹⁰ Na cantiga *Vosso pai na rua* de Joan de Gaia fálase dun *cavaleiro en cos*, xa que está na rúa só coa saia: «en meio da praça / en saia de baraça: / vede-lo cós, aí cavaleiro» (Lapa 1965: 136).

¹¹ Cito o texto por Ferreiro (dir.) (2018-); prefiro a lectura xa suxerida por Lapa (1982: 166), e aceptada por Lopes, no v. 10 «quen o ferisse!». Pode verse tamén na edición de Cohen (2003: 235).

Ambas falan da camisa que se cinguía a un costado cunha corda, pois existía outra versión de camisa ampla e fluída (Menéndez Pidal 1986: 73). Dúas modalidades, con todo, que en época románica se vestían sempre antes da saia, como xa indiquei. É por iso que me resulta difícil admitir que o amigo lle pida á moza que lle entregue a corda dunha das pezas íntimas con que se configuraba a vestimenta do século XIII. E parécemo non só por se tratar dunha petición demasiado indecorosa, senón porque entendo que o termo *camisa* nestas cantigas de amigo non se corresponde coa función de roupa interior que cumpría na época en que foron compostos os versos dos citados textos. De feito, penso que nos atopamos fronte a outra evidencia das sinaladas no seu momento por Rodrigues Lapa (1982: 141-195) sobre a presenza na cantiga de amigo de certos arcaísmos que poñerían de manifesto a antigüidade do xénero¹².

Aínda que lle dedica bastante menos atención que ao traxe románico, Bernis Madrazo (1955: 11) realiza a seguinte consideración a respecto da indumentaria precedente, é dicir, sobre o traxe mozárabe:

En el siglo X, la España cristiana se sentía deslumbrada por el extraordinario esplendor del Imperio cordobés. Entonces, la cultura y la vida toda en el Norte sufrió, a través de los mozárabes, intensa influencia de los musulmanes del Sur. La indumentaria, aunque conservó algunas prendas tradicionales, no se sustrajo a esta influencia, y así, el traje cristiano español del siglo X y parte del XI se nos muestra como algo completamente desligado del modo de vestir en los otros Estados europeos.

Unha das características distintivas da vestimenta mozárabe consistía precisamente no uso da camisa como traxe principal, pois sobre ela vestíase quer unha túnica quer un manto, segundo indica tamén Bernis Madrazo (1955: 12). A documentación da época mostra sobre todo a variedade con que se confeccionada, tanto nos tecidos como nas formas e nas tinturas. Poño soamente un par de exemplos, aínda que ilustrativos, para apreciar o luxo que podía chegar a adquirir. Nun diploma datado no ano 899, un nobre leonés compra a un mercador de panos mozárabe unha camisa verde de seda por quince soldos

¹² Para o tema dos arcaísmos na lírica tradicional románica e na cantiga de amigo véxase Beltran (2001: 214-216, recollido en 2009: 63-66). Sobre a prehistoria do xénero de amigo baseado na análise das formas estróficas remito en particular ao traballo de Cohen (2016: 41-43). Tamén resulta revelador respecto diso o recente descubrimento dun fragmento de canción de muller en italiano de finais do século IX ou principios do X, dado a coñecer por Formentin e Ciaralli en 2022; o incipit presenta a mesma expresión que tres cantigas de amigo, como sinala Cohen (2024: 2, 17-19), para quen o texto testemuña a existencia dunha tradición europea «de lírica amorosa em voz feminina, que é documentada sobretudo pelas cantigas d' amigo» e que «já existia pelo menos dois séculos antes». Véxase tamén Arbor Aldea (2023).

(Sánchez Alborno 1943: 57). No mesmo ano un tal Marcelino vende ao seu irmán Valerio dúas terras por un cabalo, seis soldos de prata e unha «camiso siricio in xv. solidos empto» (Serrano 1910: 117)¹³. De feito, dela provén a chamada «camisa margomada» característica da época románica, que ía adornada ou enriquecida nos puños e no escote porque eran as únicas partes que se mostraban da mesma¹⁴; lembremos, sen ir máis lonxe, a riqueza dos materiais que lucía nas mangas da súa o Cid Campeador: «con oro e con plata todas las presas son, / al puño bien están». É a camisa «lavrada» que aparece mencionada na sátira de Estevan da Guarda *Pois a todos avorrece*, onde o valor da peza parece estar en relación co frutífero oficio da súa portadora: «Pois ela trage camisa / de sirgo tan bem lavrada» (Lapa 1970: 84).

Se aceptamos, pois, que nas cantigas de amigo o termo *camisa* alude a esta peza principal da vestimenta mozárabe e que é substituída pola *saia* nas de amor, e mesmo nas de *escarnho e mal dizer*, estaríamos diante doutro testemuño máis sobre a incorporación de elementos procedentes da tradición oral e musical máis arcaica na canción de muller galego-portuguesa. Non se me ocorre outra explicación mellor á incoherencia indumentaria que nos ofrece Martin de Ginzo en *Se vos prouguer, madre, desta guisa*, quen en lugar da regulamentaria saia lle coloca á rapariga unha camisa debaixo do manto para exhibirse na romaría de Santa Cecilia.

Con todo, penso que é tamén de gran axuda o testemuño do outro texto onde se menciona á camisa e que non é de amigo senón tamén composto con intención burlesca (como o de Estevan da Guarda), pois pertence ao contubernio creado por varios trobadores arredor da figura feminina da «ama». Non hai dúbida de que Fernán García Esgaravunha, cando di que «ela talha mui ben bragas e camisa» (v. 5) en *Esta ama cuj' é Joan Coelho*¹⁵, está a incluír a peza entre a roupa interior que se vestía na súa época, segundo dedúcese do contexto da mesma cantiga. Vemos pois, en definitiva, que había dous tipos de *camisa*: a mozárabe dos séculos IX e X que aparece como posible arcaísmo na

¹³ Véxanse tamén as páxinas 186-188 deste libro. Sobre tecidos e pezas mozárabes recollidos nos inventarios de igrexas dos séculos IX ao XI de León e de Galiza remito á documentación que achega Gómez Moreno (1919: 335-337 e 394-396). Tamén achega testemuños o traballo de Serrano-Niza (1997). Aínda que máis tardía, é interesante a documentación sobre o uso das camisas mozárabes que fornece González (1990: 47-48), pois incide no éxito que tivo a peza entre a poboación cristiá.

¹⁴ Este tipo de camisa levaba bordados con diferentes tipos de fío, entre os que estaba a prata e o ouro, como sinala Guerrero Lovillo (1949: 101). Tamén tiñan o nome de *alcandoras morganadas* ou camisas «adornadas com labores de randas, deshilados, fenefas y labores em el cuello y en los puños» (Reviriego 1996: 92-94).

¹⁵ Sobre a figura feminina desta «ama» e a súa condición social véxase o comentario que lle dedican Corral e Frateschi (2023: 80-81).

cantiga de amigo e a cristiá do século XIII, e que ambas terminan concorrendo e mesturándose no corpus lírico galego.

BIBLIOGRAFÍA

- AIRAS FREIXEDO, Xosé Bieito (2016): «Unha nova proposta de lectura e interpretación para o v. 9 da *cantiga da guarvaia*: des aquela vs. de saquelha», en *Revista Galega de Filoloxía*, 17: pp. 11-31.
- ARBOR ALDEA, Mariña (2023): «Da Italo-romania dos séculos IX-X á Iberorromania do século XIII: escritura e reescritura do motivo *Fui eo, madre..* na *cantiga de amigo*», en *Revista Galega de Filoloxía*, 24: pp. 5-21.
- BELTRAN, Vincenç (2001): «Poesía popular antiga, ¿cultura cortés?», en *Romance Philology*, 55: pp. 183-230.
- (2009): *La poesía tradicional medieval y renacentista. Poética y antropología de la lírica oral*. Kassel: Reichenberger, pp. 63-66.
- BERNIS MADRAZO, Carmen (1955): *Indumentaria medieval española*. Madrid: Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (1957): «Indumentaria española del siglo XV: la camisa de mujer», en *Archivo Español de Arte*, 30/119: pp. 187-209.
- CASADO LOBATO, María Concepción (1976): «Indumentaria de la España cristiana del siglo XI (Contribución al estudio del léxico mozárabe)», en *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 32: pp. 129-154.
- COHEN, Rip (2003): *500 Cantigas d'Amigo*. Porto: Campo das Letras.
- (2016): «aaBBB: The Strophic Form of Fernán Rodríguez de Calheiros», en *Revista Galega de Filoloxía*, 17: pp. 33-51.
- (2024): *Cantigas d'Amigo aaB. aaB Cantigas d'Amigo. Forma, Acção e Retórica. Form, Action and Rhetoric*. Lisboa: Abysmo, 2 vols.
- CORRAL DÍAZ, Esther / VIEIRA, Yara FRATESCHI (eds.) (2023): *Mulleres medievais. Textos e imaxes na lírica galego-portuguesa*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- CUNHA, Antônio Gerardo da (1989 [1982]): *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- FERREIRO, Manuel (dir.) (2018-): *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*. Universidade da Coruña, en <http://universo-cantigas.gal>. [Consultado 26/04/2025].
- FORMENTIN, Vittorio / CIARALLI, Antonio (2022): «Um frammento di canzone di donna in volgare dell' alto medioevo», en *Lingua e Stile*, 57/1: pp. 3-37.

- GÓMEZ-MORENO, Manuel (1919): *Iglésias mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- GONZÁLEZ, Ramón (1990): «La persistencia del rito hispánico o mozárabe en Toledo después del año 1080», en *Anales Toledanos*, 27: pp. 9-33.
- GUERRERO LOVILLO, José (1949): *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- LAPA, Manuel RODRIGUES (1970 [1965]): *Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*. Vigo: Galaxia.
- (1982): *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*. Coimbra: Coimbra Editora.
- LOPES, Graça VIDEIRA / FERREIRA, Manuel Pedro *et al.* (2011-): *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais / FCSH/NOVA, en <http://cantigas.fcsh.unl.pt> [Consultada 26/04/2025].
- LORENZO, Ramón (1993): «Martin de Ginzo», en Giulia LANCIANI / Giuseppe TAVANI (orgs. e coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 136-137.
- MONTANER, Alberto (1993): *Cantar de Mio Cid*. Barcelona: Crítica.
- REVIRIEGO, Miguel Ángel (1996): «Historia de los bordados de Lagartera», en *Cuaderna: revista de estudios humanísticos de Talavera y su antigua tierra*, 3: pp. 90-107.
- RODRÍGUEZ, José Luís (1980): *El cancionero de Joan Airas de Santiago. Edición y estudio*. Santiago de Compostela: Verba.
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio (1943): *Estampas de la vida en León en el siglo X*. Madrid: Diputación Provincial de León.
- SERRANO, Luciano (1910): *Becerro gótico de Cardeña*. Valladolid: Cuesta.
- SERRANO-NIZA, Dolores (1997): «Fuentes para el estudio de la indumentaria andalusí», en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 14: pp. 217-224.
- VALLÍN, Gema (1996a): *Las cantigas de Pay Soarez de Taveirós. Estudio y edición*. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares.
- (1996b): «Elogio y reproche en la *Cantiga da Guarvaya*», en *Cultura Neolatina*, 61, 1-2: pp. 157-175.
- (2020): «La cantiga Pois non ei de dona Elvira: una propuesta de autoría», en Déborah GONZÁLEZ (coord.) *Lírica galego-portuguesa: lingua, sociolingüística e pragmática*, ArGaMed: Arquivo Galicia Medieval, 2, pp. 233-242.

GENEALOGIA DAS «CANTIGAS DE AMIGO»

José Carlos RIBEIRO MIRANDA
SMELPS/IF-FCT
Universidade do Porto

Tendo como fundamento a intensa investigação histórica realizada por António Resende de Oliveira há cerca de trinta anos, avançamos, ainda na década de 90, a ideia de que os primeiros cantores «de amigo» da poesia galego-portuguesa teriam sido Fernan Rodrigues de Calheiros, Vasco Praga de Sandim e Bernal de Bonaval; e que essa iniciativa poética teria sido levada a cabo nos finais da década de 1220. Fomos prontamente seguidos pelos colegas mais chegados —o próprio António Resende e Maria do Rosário Ferreira—, embora se deva reconhecer que o trabalho em que se fundamentava essa ideia não tenha sido suficientemente divulgado nem discutido¹.

Tanto tempo depois, não só cremos convictamente que essa intuição se mantém válida, como vários indícios, não considerados na altura, têm vindo a confirmá-la. Contudo, há também que matizar alguns aspectos dessa proposta. Neste momento, conquanto nos pareça que esses três trovadores trabalharam de perto, tudo aponta para que a iniciativa de promover cantares de enunciação feminina é essencialmente atribuível a Fernan Rodrigues de Calheiros, sendo os outros dois já seguidores dessa inovação.

¹ Apresentado, na década de noventa (1994) a um colóquio cujas actas não vieram a ser publicadas, circulou sob a forma de folheto policopiado, até vir a ser formalmente editado em Miranda (2016a).

CALHEIROS E O CANTAR DO CAVALEIRO

E esta nossa convicção parte de alguns dados objectivos exteriores à obra produzida, depois validados pela hermenêutica do texto dos cantares, procurando que haja sintonia entre estes dois planos de análise, no pressuposto de que os conteúdos veiculados pela poesia não são inócuos, ou insignificantes, e que os receptores desses mesmos textos existiam e eram capaz de entender qual a mensagem transmitida por essa poesia —seguramente bem melhor do que nós na actualidade.

Convirá começar por relembrar as três grandes preocupações que ordenam a organização do cancioneiro promovido por Dom Pedro, Conde de Barcelos², tal como actualmente este se pode reconstituir através das duas cópias que dele foram realizadas, ou seja, o Cancioneiro da Biblioteca Vaticana e o Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B e V): a primeira é a da hierarquização dos géneros. Como se da tripartição do *stylus* constante dos tratados de retórica se tratasse³, *cantares de amor* ocorrem, na maior parte dos casos, na primeira parte do Cancioneiro, enquanto *amigo* e *escárnio* ocupam a parte terminal; a segunda é de natureza social, havendo a clara necessidade de separar os membros do estrato nobre e cavaleiresco daqueles que eram não-nobres, surgindo os elementos da nobreza maioritariamente na primeira parte, coincidindo, em alguma extensão, com os *cantares de amor*, e também antes dos não-nobres, na parte referente aos *cantares de amigo*. Na parte medial do cancioneiro situam-se os reis Afonso X, D. Dinis e Afonso XI, e ainda o mesmo Conde, num fresco que visa representar as mais poderosas personalidades que percorreram o trovadorismo galego-português. Mas há uma terceira preocupação, aliás, já expressa no modo como este citado fresco se organiza: a cronológica, que leva a que nos vários géneros elencados, e dentro destes, em cada um dos grupos sociais referidos, se privilegie uma ordenação cronológica que é bem visível sobretudo nos mais antigos trovadores incorporados. Todavia, torna-se manifesto que, com o desenvolvimento da compilação, tal ordenação se torna impossível de manter, já que cada interveniente se revela contemporâneo de muitos outros, mais velhos ou mais novos, e actuando num mesmo tempo em espaços diversos⁴.

E é assim que Fernan Rodrigues de Calheiros tem a particularidade de encabeçar o sector dos *cantares de amigo* realizados pelos cavaleiros, com a precisa indicação de ser o primeiro deles:

² Sobre a organização do «Livro de Cantigas» de Dom Pedro, Conde de Barcelos, ver Miranda / Ferreira (2015), entretanto incluído no volume Ferreira (2020, pp. 219-244).

³ Ver Curtius (I, 1976, p. 195 e seg.).

⁴ Ver, a este respeito, Oliveira (1994).

*Enesta folha adiante se começam as cantigas d'amigo que fizeram os cavaleiros, e o primeiro é Fernan Rodruiz de Calheiros*⁵.

Esta indicação é um forte ponto de partida para o nosso inquérito, conquanto, por ser demasiado vaga, careça de validação por outros indícios, tanto exteriores ao cancioneiro como interiores à obra do trovador. Sendo «Calheiros» um conhecido topónimo português da zona de Viana do Castelo, infelizmente não existem dados disponíveis para um melhor conhecimento da linhagem homónima no período que nos ocupa⁶. Mesmo assim, sendo desconhecido qualquer traço de actividade trovadoresca em Portugal antes de Garcia Mendes de Eixo regressar do exílio leonês em 1217⁷, e nada apontando para que o trovador estivesse activo no tempo dominado pelo mecenato do futuro Afonso X (a partir de finais da década de 1230), forçoso é colocar Calheiros no período que já designámos também por «segunda geração», ou seja, nas décadas de 1220 e 1230⁸, conquanto uma parte da sua obra possa até ser anterior e necessariamente desenvolvida num perímetro exterior a Portugal.

Do ponto de vista documental, um indivíduo que terá sido seu irmão é feito cavaleiro pelos Sousões na década de vinte, o que é consistente com o ambiente dominado pelo mecenato desta última linhagem territorialmente situada entre Toroño (Galiza) e Sousa (Portugal), território no meio do qual se situava Calheiros (ver esquema geográfico abaixo).

A temática das suas composições de escárnio aponta também para um ambiente obsessivamente dominado pela preocupação com o acesso dos homens ao universo feminino, típico da década de 1220, onde tem lugar um dos mais vistosos casos em que a problemática social se cruza definitivamente com as temáticas trovadorescas: o rapto de Elvira Anes da Mais por Rui Gomes de Briteiros, ocorrido em 1227, dando lugar a textos que todos conhecem⁹.

Na nossa opinião, pode ter sido o campo de expectativas aberto por este caso, cuja memória sobreviveu mais de cem anos na escrita genealógica¹⁰, o grande responsável pela criação de um ambiente propício a uma encenação *soft* da

⁵ Rubrica presente em ambas os cancioneiros (CBN e V). De notar, todavia, que o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, por ter sido copiado sob a supervisão de Angelo Colloci, é aquele que melhor reproduz o antígrafo, ou seja, o *Livro das Cantigas do Conde D. Pedro*. Sobre o assunto, ver Ferrari (1979).

⁶ Cf. Oliveira (1994).

⁷ Cf. Miranda (2004).

⁸ Cf. Oliveira / Miranda (1995).

⁹ A vertente trovadoresca deste episódio é por nós tratada em Miranda (2016).

¹⁰ Este eventual «rousso», não mencionado no *Livro Velho de Linhagens* (c. 1270), é retomado no *Livro do Deão* (c. 1339) e, mais incisivamente, no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* (antes de 1349).

apropriação de uma mulher jovem por um cavaleiro, que é, de facto, o argumento que vamos encontrar na sequência quase narrativa dos oito *cantares de amigo* escritos por Fernan Rodrigues de Calheiros. Chamamos a atenção, todavia, para que a questão da relação do homem com uma específica *mulher jovem*, que se torna intenso objecto de desejo por oposição à *Dona*, figura heráldica e vazia que povoava os *cantares de amor*, é tema que atravessa toda a cultura europeia deste período, não constituindo o *cantar de amigo* nenhuma revolução neste variado universo. Um pouco de literatura comparada facilmente o comprovará¹¹...

O que nos diz então Calheiros?

Madre, passou per aqui un cavaleiro
e leixou-me namorad'e com marteiro;
ai, madre, os seus amores ei !
Se me los ei,
ca mi os busquei,
outros me lhe dei;
ai, madre, os seus amores ei !

Madre, passou por aqui un filho d'algo
e leixou-m'assi penada com'eu ando;
ai, madre, os seus amores ei !
Se me los ei,
ca mi os busquei,
outros me lhe dei;
ai, madre, os seus amores ei !

Madre, passou per aqui quen non passasse
e leixou-m'assi penada, mais non leixasse;
ai, madre, os seus amores ei !
Se me los ei,
ca mi os busquei,
outros me lhe dei;
ai, madre, os seus amores ei ¹²!

¹¹ Já em Chrétien de Troyes encontramos essa oposição entre «Laudine» e «Lunette», no seu *Chevalier au Lyon*, para a virmos de novo surgir, no *Lai de Lanval* de Marie de France, desta vez opondo-se a jovem mulher à rainha Guenièvre. Encenada em sede próxima da trovadoresca, no célebre poema narrativo de Ramón Vidal de Besalú, «So fon le tems c'om era jais», onde a oposição entre mulher madura, instituída como «domna», e mulher jovem, ainda não casada, acaba por ser objecto de atenção, prevalecendo uma perspectiva conservadora que restitui toda a glória à mulher menos jovem, representante da ordem social. Também o poema aragonês *La Razón de Amor y los Denuestos del Agua e de Vino* se estrutura em torno da *Dona* e da mulher jovem, de novo com claro predomínio desta última.

¹² B 632, V 233. Manifestamos a nossa dívida para com a plataforma electrónica (*websi-te*) <https://cantigas.fcsh.unl.pt>, organizada por Graça Videira Lopes e Manuel Ferreira,

Este e os restantes *cantares de amigo* de Calheiros são do conhecimento generalizado de todos os frequentadores da poesia galego-portuguesa e, por isso, abstemo-nos de os comentar exaustivamente e até de os reproduzir na íntegra. No caso vertente, estamos perante um quadro sem referencialidade concreta, onde um homem, caracterizado como *cavaleiro e filho d'algo*, é ardentemente desejado por uma jovem mulher que se encontra num contexto doméstico. Ficaremos a saber noutras composições, incidindo em momentos diversos no processo de aproximação ou afastamento do cavaleiro, que se dará um encontro entre ambos num local indefinido¹³. Sabemos que esse encontro será efêmero, e que levará a mulher a dizer palavras altamente eufóricas — a única personagem de quem conhecemos qualquer modo de sentir, já que o dito cavaleiro apenas revela a capacidade de se aproximar ou de se afastar. Como já apontámos no estudo cujas ideias agora reproduzimos¹⁴, essa capacidade de movimento representa poder no seio da relação amorosa, poder esse que, deste modo, passa definitivamente para o lado masculino, ao contrário do que sucedia nos *cantares de amor*.

Supomos que, nestas ideias tão simples quanto eficazes, o nosso trovador encontrou o modo de representar um mundo diferente daquele que se tinha tornado quase lugar comum nos *cantares de amor*, onde o homem lutava arduamente para vencer as dificuldades de permanecer no círculo de poder dominado pela *Dona*. Estamos, obviamente, a falar do mundo social da nobreza, que é onde todo este cenário, com os desvios e matizes originados na construção poética, se desenvolve, fixando-se particularmente nos aspectos que dizem respeito à relação social vassálica e ao modo como as aspirações dos vários intervenientes no seu seio se situam.

Talvez não seja por acaso que este poema inaugural se apresenta como o único que explicita a qualidade do homem como «cavaleiro», porque é de uma aspiração cavaleiresca que trata e nada mais para além disso. Ora essa aspiração, no contexto de uma construção imaginária mais geral que se ia desenvolvendo na cultura europeia — e que designamos, sem qualquer hesitação, como ideologia cavaleiresca¹⁵ —, tinha no centro a convicção de que

tanto pelos abundantes dados referentes à poesia galego-portuguesa que contém como pela organização que revela. Todavia, afastamo-nos, por vezes, das soluções editoriais encontradas, preferindo pontualmente uma leitura diferente dos textos transmitidos pelos manuscritos.

¹³ Sobre a problemática do local do encontro nestas composições, ver Ferreira (2010).

¹⁴ Miranda (2016a). Ver também Ron Fernandez (1994) e Ferreira (1999, p. 70 e seg.).

¹⁵ Embora seja ocioso remeter, neste ponto, para uma bibliografia exaustiva, de tal modo o tema é imponente no seio dos estudos medievais, não deixaremos de prestar o nosso tributo a Ruiz-Domenèc (1984) e Flori (1986), sem esquecer a vasta bibliografia dos mestres Georges Duby e José Mattoso, sem o contributo dos quais esta temática, tributária das ciências sociais, não teria sido suficientemente esclarecida.

ao cavaleiro assistia o direito a uma recompensa fundamental pela sua função social guerreira: essa recompensa era a mulher, sobretudo aquela que podia assegurar descendência legítima¹⁶.

A RECEPÇÃO DO *CANTAR DE AMIGO* EM AMBIENTE ORIENTAL IBÉRICO

Encarado deste modo, o cancionero *de amigo* de Calheiros é um manifesto cavaleiresco e o «cantar do cavaleiro» o seu exórdio. Como iremos ver, Calheiros teve os seus seguidores, mas também não faltarão vozes de indignação e até de perversão da sua iniciativa, que punha frontalmente em causa uma linguagem e uma ordem já bem instituídas. Não faltou quem lhe dissesse frontalmente: «Cavaleiro, com vossos cantares, mal avilastes os trovadores / E pois asi por vós som vençudos, busquen por al servir suas senhores!»¹⁷. Referimo-nos a Martin Soares, o mesmo trovador que, pouco tempo antes, proferira um muito semelhante escárnio contra Rui Gomes de Briteiros, por ocasião do rapto de Elvira Anes da Maia¹⁸. Rapto e *cantar de amigo*, sendo ocorrências de nível totalmente distinto, mereciam, no entanto, uma reprovação em termos formais e retóricos quase idêntica!

Mas há outras reacções que, sendo fruto do calor do momento, se revelam igualmente contundentes, embora de forma diferente. Referimo-nos, desta vez, a Pero da Ponte, trovador activo a partir dos anos trinta em ambiente castelhano, que compõe um cantar onde encena uma jovem mulher a contas com as consequências de ter seguido os conselhos da mãe no tocante às relações com o amigo...

Vistes, madr', o escudeiro que m'ouver'a levar sigo?
Menti-lh'e vai-mi sanhudo, mia madre, ben vo-lo digo.
Madre, namorada me leixou [...]

Madre, vós que me mandastes que mentiss'a meu amigo
Que conselho mi daredes ora, poi-lo non ei migo?
Madre [...]

Filha, dou-vus per conselho que tanto que vus el veja
Que toda ren lhi façades que vosso pagado seja
[...]

¹⁶ Num ponto muito sensível da *Estoria do Santo Graal* é possível encontrar uma pequena narrativa que ilustra de um modo eloquente aquilo que foi a espiração hipergâmica da cavalaria. Ver Miranda (1998).

¹⁷ Referimo-nos a «Cavaleiros, com vossos cantares» (B 1357, V 965). Cf. Miranda (2009 e 2016b).

¹⁸ «Pois boas donas som desemparadas (B 172). Cf. Miranda (2016).

Pois escusar non podeades, mia filha, seu gasalhado,
Des oimais eu vus castigo que lh'andedes a mandado
[...]»¹⁹

De notar que, neste caso, quem passou não foi um cavaleiro, mas sim um escudeiro; e perante a iminência de a jovem ser abandonada pelo amigo, a mãe arrepia caminho e incita a filha a fazer tudo o que o amigo lhe indicar, ou seja, andar-lhe «a mandado». É evidente a irónica exploração, até aos limites da paródia e do ridículo, das consequências daquilo que havia sido proposto por Calheiros, ou seja, a total dependência do mundo feminino relativamente ao homem, que aqui é representado pela mais elementar categoria da nobreza, o escudeiro. Está pressuposto que, no ambiente em onde esta composição foi executada, a reprovação da proposta poética de Calheiros, nas consequências que continha no plano dos comportamentos sociais, terá sido generalizada. Nos meios onde Pero da Ponte escreve, havia seguramente a ideia de que, lá pelas bandas do ocidente, a desordem social imperava até limites inaceitáveis.

Para melhor entender os dados do problema —e sobretudo, para confirmar as cronologias adiantadas, que apontam para o início da década de 1230—, é oportuno convocar uma tenção que Afonso Anes do Coton trava com pero da Ponte, onde começa por lhe dizer...

Pero da Pont', en un vosso cantar,
que vós ogano fezeistes d'amor,
foste-vos i escudeiro chamar.
E dized'ora tant',ai trobador,
pois vos escudeiro chamastes i,
por que vos queixades ora de mi,
por meus panos, que vos non quero dar?²⁰

Como é generalizadamente admitido, o «cantar de amor» que menciona o «escudeiro», a que o trovador se refere, não é outro senão o *cantar de amigo* a que acabámos de aludir, o que significa que, na altura em que tudo isto se passa, o *cantar de amigo* não está ainda suficientemente enraizado para ter uma designação própria —a expressão *cantiga de amigo* só irá surgir adiante, em pleno ambiente alfonsino, com Joan da Baveca, como foi já indicado²¹. É também por isso que o escárnio dirigido por Martin Soares ao «cavaleiro» não é assumido como tendo como alvo os *cantares de amigo*, sendo ainda «cantares de amor» a expressão que lá sem encontra.

¹⁹ B 831, V 417.

²⁰ B 969, V 556.

²¹ Cf. Correia (2011); Miranda (2010).

Ora, todas estas circunstâncias militam no sentido de o *cantar de amigo* ser ainda, em meio trovadoresco galego-português, uma novidade, confirmando também que Fernan Rodrigues de Calheiros é o centro da proposta deste *novel chant*, e que a cronologia que temos indicado para a sua iniciativa será, na melhor das hipóteses, os finais da década de 1220, mais precisamente 1227 a 1230. Nos primeiros anos da década seguinte, todos os trovadores mencionados estão já seguramente activos.

Mas esse canto «de amor», que depressa se tornará «de amigo», apenas pela virtude da voz feminina, não tardará muito a tornar-se conhecido, embora pelas mais equívocas razões. Na realidade, se consultarmos a obra daquele que Dom Pedro, Conde de Barcelos, escolhe para figurar em segundo lugar na lista dos autores-cavaleiros que cantaram «de amigo», encontraremos Paai Soares de Taveiros, onde podemos achar verdadeiras pérolas, mais pragmático-declarativas, do que propriamente poéticas, como aquela que mostramos seguidamente:

Quando se foi meu amigo
jurou que cedo verria,
mais, pois non ven falar migo,
poren, por Sancta Maria,
nunca me por el rogedes,
ai, donas, fê que devedes!

Quando se foi, fez-me preito
que se verria mui cedo
e mentiu-me, torto á feito,
e, pois de min non á medo,
nunca me por el rogedes,
ai, donas, fê que devedes!

O que vistes que dizia
ca andava namorado,
pois que non veio o dia
que lh'eu avia mandado,
nunca me por el rogedes,
ai, donas, fê que devedes²²

Como se observa, a mulher que ocupa o lugar da «amiga» destrata o pretenso «amigo», chamando-lhe mentiroso e outros mimos, e declarando que não aceitará quem o defenda. Mas o que é mais importante —decisivo, mesmo— é que essa mulher avoque para si o comando da hipotética relação

²² B 640, B 827, V 241, V 413 (dupla transmissão).

amorosa, adiantando que o homem lhe deve ter medo e que dela deve ser o «mandado». Tudo fica mais claro quando, para se dirigir às amigas, usa o vocativo «donas», concretizando a interferência no *cantar de amigo* da linguagem do serviço de amor que Calheiros tão ciosamente tinha eliminado.

Na realidade, não estamos perante um *cantar de amigo*, se o modelo de referência for Fernan Rodrigues de Calheiros, mas sim a contas com um *contra-discurso*, cujo objectivo é anular as potencialidades imagéticas e programáticas do *cantar de amigo*. Na realidade, é como se fosse um *cantar de amor* disfarçado de voz feminina, como objectivo de fazer retornar a ordem das coisas momentaneamente posta em causa pelo trovador do ocidente português e do sul da Galiza.

O que é surpreendente é que Martin Soares, Pero da Ponte, Paai Soares de Taveiros, mas também Joan de Guilhade e tantos outros que viremos a encontrar em ambiente de obediência castelhana ao longo da década de trinta ou um pouco mais tarde, irão privilegiar esta formulação do *cantar de amigo* ajustada aos ambientes aristocráticos desconfiados dos impulsos cavaleirescos²³. Estas condições virão porventura a tornar-se mais impositivas com a entrada em cena do mecenato do jovem Afonso, filho de Fernando III, de cuja corte emanava, com mais vigor ainda, a lógica da ideologia régia. Mas guardemo-nos de pensar que a recepção em território oriental ibérico do *cantar de amigo* foi sempre tão negativa. Adiante veremos que haverá que ter em consideração uma corrente que, nestes meios, irá optar por vias diferentes no seu fazer poético.

A RECEPÇÃO DO *CANTAR DE AMIGO* EM AMBIENTE OCIDENTAL IBÉRICO

Entretanto, no ocidente peninsular, nos dois lados do rio Minho, o *cantar de amigo* de Calheiros irá tendo os seus seguidores. De um lado, achamos Vasco Fernandes Praga de Sandim ou aquele Pero Peres de Veer, que tem sido algo ignorado e confundido²⁴, definindo uma linha de continuidade assumida por cavaleiros. No quadro que apresentamos, essa linha desenvolve-se para sul, tendo como limite a região de Eixo. Tal não sucederá por acaso, estando de acordo com as zonas de influência dos Sousões.

²³ Estaremos a falar da corte de Rui Gomes de Trastâmara e de algumas outras que se iam inevitavelmente colocando na órbita da corte castelhana após a morte de Afonso IX de Leão. Sobre o assunto, ver Vieira (1999).

²⁴ Trata-se, na nossa opinião, de Pero Peres de Ver, mordomo de Maria Garcia de Sousa, filha do trovador Garcia Mendes de Sousa e mulher (barregã) de Gil Sanches, o bastardo régio de Dom Sancho I que foi igualmente trovador. A afinidade coma obra de Sandim parece evidente. Esperamos em breve adiantar mais argumentos que confirmem esta identificação, já proposta também em Lopes / Ferreira <https://cantigas.fcsh.unl.pt>.



Mas as grandes novidades estavam ainda a acontecer e é justo que lhes dediquemos a atenção que merecem. De facto, toda a narrativa que temos proposto assume como figurantes unicamente membros da aristocracia. Alguns são personalidades de relevo, mas a maioria são elementos de pequeno porte social, embora ciosos das suas prerrogativas e dos seus anseios. Convirá dizer que a primeira geração de trovadores galego-portugueses fora extremamente económica no tocante à participação de elementos exteriores à ordem aristocrática, inaugurando uma conhecida tendência que virá mesmo a negar a designação «trovador» a esses indivíduos, quando eles se mostrarem ao público. «Jograís e segréis», serão os termos utilizados para identificar esses homens como participantes num concerto que, na sua origem provençal, se destinava a ser estética e socialmente imponente e atractivo, tanto, pelo menos, quanto o eram os mecenas que o suportavam e dele pretendiam retirar os proveitos simbólicos. Nessa geografia, a maioria dos que dedicavam à *cansó* eram definitivamente exteriores aos círculos da nobreza, mesmo que alguns tenham aproveitado a oportunidade para progredir socialmente²⁵.

Surgindo da iniciativa de um punhado de cavaleiros, o *trobar* galego-português fizera opções diametralmente opostas, das quais veio a resultar a

²⁵ Raimbaut de Vaqueiras é feito cavaleiro pelo seu senhor, Bonifácio de Monferrato, pouco tempo antes de ambos perecerem nos combates que decorreram em Bizâncio durante a Quarta Cruzada. Sobre o assunto, ver Castro (1995); e ainda Miranda (2005).

identificação de «trovador» com «cavaleiro». Não sabendo se o «D. Juano» que surge nos cancioneiros era já, ou não, de condição vilã²⁶, aquele que surge como o primeiro trovador não-nobre é, sem dúvida, Bernal de Bonaval. Uma vez mais, socorremo-nos da compilação promovida pelo Conde Dom Pedro, onde, no início dos *cantares de amor* daqueles que não são cavaleiros, encontramos a definitiva indicação:

*Em esta folha adeante se començam as cantigas d'amor. Primeiro trobador: Bernal de Bonavalle*²⁷.

Antes de mais, um apontamento: Bernal de Bonaval tem aqui a designação «trovador», mesmo que ela se reporte estritamente ao âmbito profissional. O que é, todavia, seguro é que, sendo ou não considerado plenamente trovador, Bernal de Bonaval irá comparecer nos cancioneiros de um modo que, à partida, não o distingue dos demais trovadores. As particularidades da sua específica situação surgirão mais adiante, curiosamente quando entrarem em cena os *cantares de amigo*.

Vejamos, primeiramente, quem é Bernal de Bonaval e qual a sua precisa cronologia. É sabido que existe um local designado Bonaval em Santiago de Compostela, mas é igualmente do conhecimento de todos que há um outro topónimo semelhante (ou havia...) no sopé de Toroño (Torroño)²⁸, exactamente à vista do pequeno castelo pertencente à linhagem de Dona Elvira Gonçalves de Toroño, mulher de García Mendes d'Eixo, o homem em torno de quem o trovadorismo da orla ocidental do sul da Galiza e também do norte de Portugal gravitava²⁹.

Anote-se que «Bonaval» é um topónimo francês que se disseminou por vários pontos do sul da Europa na sequência das migrações que ocorrem depois do ano mil, em que a França conhece um notável crescimento

²⁶ O compilador Dom Pedro, Conde de Barcelos, certamente não o tinha como não-nobre. De outro modo, seria lógico que tivesse sido relegado para um lugar na parte final do cancioneiro, como veremos adiante. Mas é possível que prevalecessem também, na organização deste grupo tal como ele se apresenta nos cancioneiros —assim o apontámos em Miranda (2004, p. 49)—, critérios semelhantes aos da cultura provençal, da qual todos estiveram muito próximos. Nesta possibilidade, o compilador terá optado por não mexer na ordenação dos autores que herdava. Sobre o assunto, ver ainda Miranda (2016).

²⁷ Esta anotação surge apenas em B (Cancioneiro da Biblioteca Nacional). De notar que Pero de Veer surge imediatamente *antes* desta indicação. Pero de Ver também está *antes* de Bernal de Bonaval adiante, onde começam as *cantigas de amigo*.

²⁸ Ver abordagem detalhada em Garrido Rodriguez (2002).

²⁹ Cf. Miranda (2004 e 2016c). Ver também os títulos de António Resende de Oliveira citados adiante.

populacional³⁰. Mas seria ele mesmo tão serôdio, remontando à época em que Garcia Mendes escrevera o hino «Alá u jzqu la Toroña» (c. 1217)? Ora, há já muitos anos, António Resende de Oliveira³¹ revelou a existência de dois documentos, no primeiro dos quais, um jogral de nome «Abril» confirma actos públicos de Gonçalo Mendes de Sousa, o chefe da linhagem dos Sousões, em 1219; e um outro em que esse mesmo jogral surge como confirmante, ao lado de Garcia Mendes, o mecenas em causa e o homem dominante em Toroño.

Sucede que Bernal de Bonaval troca uma *tenção* —a primeira de que há notícia— com um Abril Perez, que seria imprudente pensar não ser o mesmo jogral presente nos documentos³². A ser assim, Bernal de Bonaval coloca-se na órbita da linhagem portuguesa dos Sousões, confirmando o que se induz da existência de Bonaval junto a Toroño. Nestas condições, cremos que não faz qualquer sentido colocar noutro lugar e, sobretudo, noutras cronologias bem mais adiantadas³³, um «segrel» que, nos tempos de Afonso X, era tratado como alguém que já não era jovem, vindo mesmo a ser indicado pelo rei como representante icónico dos trovadores que não se ajustavam à «ordem provençal» que ele defendia³⁴.

BERNAL DE BONAVAL E A RECEPÇÃO NÃO-ARISTOCRÁTICA DO *CANTAR DE AMIGO*

Bernal de Bonaval inicia a sua actividade compondo submissos e alinhados *cantares de amor*, como qualquer trovador havia feito até à altura, revelando —tal como sucedera com o seu companheiro Abril Peres— uma surpreendente capacidade de se ajustar à linguagem do serviço de amor. Contudo, perante a ousada iniciativa de Calheiros no sentido de promover uma nova modalidade de canto em que a voz feminina induzia uma inesperada pulsão erótica, Bernal de Bonaval terá sido o primeiro a secundá-lo. É difícil saber

³⁰ Para mais detalhes, consultar a biografia deste trovador que temos em preparação, a publicar brevemente pelo nosso colega António Resende de Oliveira.

³¹ Cf. Oliveira (1988, 1994 e 1995).

³² Trata-se da *tenção* «Abril Peres, muit'ei eu gram pesar» (B 1072/V 663)

³³ Ver a proposta de Souto Cabo (2012), que adianta Bernal de Bonaval para os finais do século XIII, com base exclusivamente numa homonímia...

³⁴ Como é sabido, na *tenção* «Pero da Ponte parou se vos mal» (B 487, V 70), Bernal de Bonaval é tido como o exemplo máximo de um *trobar* que Afonso X reprovava, opondo-o ao provençal: «Vos non trobades come proençal / mais come Bernaldo de Bonaval. / Por ende, non é trobar natural». Para além da fama que Bernal de Bonaval obtivera já em ambiente alfonsino, estas afirmações confirmam a cronologia que avançámos para este importante poeta-cantor. Para uma abordagem mais extensa da presente temática, ver Miranda (2015).

se foi o primeiro em termos estritamente cronológicos, mas foi dele, sem qualquer dúvida, aquela série de experiências que mais marcaram o ambiente trovadoresco da época.

E de tal modo assim foi que a primeira composição do seu elenco de *cantares de amigo* revela um tom tão jubiloso e eufórico que, nesse aspecto, facilmente ultrapassa o discurso, mais expositivo do que proclamatório, das composições ensaiadas por Fernão Rodrigues de Calheiros. Num sentido oposto àquele que detectámos no ambiente tendencialmente oriental da Península —porque organizado, cada vez mais, em torno de Castela e da sua corte—, em que a negação de *eros* se impunha, o *cantar de amigo* na sua formulação inicial revela agora uma adesão sem reservas à pulsão erótica. Tão eficaz foi essa encenação verbal³⁵ que vem a ser, paradoxalmente, de terras aragonesas que nos chegam ecos desse extraordinário êxito. Com efeito, do lado de lá da Península, o autor de um extenso poema de temática amorosa escrito em castelhano oriental —a *Razón de Amor con los denuestos del alma y el vino*— convoca versos muito semelhantes aos da composição inaugural de Bernal de Bonaval ao colocar na boca de uma jovem mulher um discurso revelador do eufórico momento em que ela se apresta a encontrar o seu amigo.

Diz o seguinte a composição de Bernal de Bonaval:

Fremosas, a Deus grado, tam bom dia comigo,
ca novas mi disserom ca vem o meu amigo;
ca vem o meu amigo, tam bom dia comigo.

Tam bom dia comigo, fremosas, a Deus grado,
ca novas mi disserom ca vem o meu amado;
ca vem o meu [amado] fremosas, a Deus grado.

Ca novas mi disserom que vem o meu amigo
e and>eu mui leda, pois tal mandad>hei migo;
pois tal mandad>hei migo ca [vem o meu amigo].

Ca novas mi disserom ca vem o meu amado
e and>[end]>eu mui leda, pois mig>he[i] tal mandado;
pois mig>he[i] tal mandado que vem o meu amado³⁶.

Estes versos propiciam a sequência conclusiva oferecida pelo desconhecido autor castelhano, onde a mulher revela júbilo ao «conhecer» o amigo;

³⁵ Não é unicamente no discurso poético que o poema se revela inovador, mas também nos aspectos formais, como foi já posto em evidência por Ferreira (2001).

³⁶ B 1135, V 726.

[...]
 «Dios Señor, a ti loa[do] quant conozco meu amado!
 Agora é tod bien [migo] quant conozco meu amigo!»³⁷.
 [...]

Na realidade, este texto terá, com toda a probabilidade, viajado para a corte alfonsina, num período que estimamos entre 1240 e 1250, vindo a fomentar as contradições entre a tendência poética conservadora, que atrás referimos, e o erotismo construído em torno da mulher jovem que se afirmava agora também do lado oriental da Península. Tenha-se em atenção, porém, que tudo isto se irá passar em época posterior àquela em que nos situamos, que é a da formação da genealogia inicial do *cantar de amigo*. Mais tarde, como referimos, irá ter lugar o inevitável encontro e cruzamento das várias ramificações deste tipo de cantar que temos vindo a identificar³⁸.

CANTAR EM NOME DE OUTREM

Mas as coisas eram como eram e Bernal de Bonaval estava constringido de vários modos. Por um lado, o novo *cantar de amigo* conferia presença e credibilidade à mulher cantada, retirando-a da abstracção e do carácter esfumado em que o *cantar de amor* a deixara até àquele momento. Era agora uma mulher jovem, ávida de desejo pelo seu amigo: *eros* entrava finalmente pela porta da frente do *trobar galego-português*! Mas, por outro, os trovadores nobres avocavam para si essa projecção erótica da jovem mulher, fazendo-a ocupar o espaço que ficara vazio na evocação ritual da dona. Para estes cavaleiros, a *amiga* era o lugar da aventura hipergâmica ou apenas da aventura erótica com que se deleitavam. E esse propósito apresentava alguma exclusividade ditada pela condição social cavaleiresca.

Os textos revelam-nos que alguns membros da nobreza —seguramente não simples cavaleiros, mas sim homens com um estatuto social mais imponente, até eventualmente clerical³⁹— vieram também a contar com os trovadores

³⁷ Relembre-se que a presença dos versos de um trovador galego num ponto distante do oriente da Península se explica com facilidade tendo em atenção a deslocação de um séquito, do qual faziam parte os Sousões e os Briteiros, em 1230, a Lleida, para participarem no casamento do infante Dom Pedro Sanches com Aurembiax de Urgel. Bernal de Bonaval pode bem ter feito parte dessa comitiva. Os seus versos viajaram com ela seguramente. Sobre o assunto, ver Domingo (2007).

³⁸ Bastará ter em conta os versos de João da Baveca, a que já aludimos atrás, para o confirmar: «[...] u vos quero dar *razom d'amor*/per que façades *cantigas d'amigo*» (B1225/V830).

³⁹ Sobre a estrutura da sociedade aristocrática do ocidente ibérico medieval, ver Mattoso (1982).

não-nobres —os nossos *ministeriales*— para lhes narrarem as façanhas amorosas. Esta é a possibilidade que cremos ser mais viável para explicar o contexto em que Bernal de Bonaval se dispõe a escrever um pequeno cantar onde estabelece um novo quadro do seu canto:

«Ai, fremosinha, se bem ajades,
longi de vila, quem asperades?»
«Vim atender o meu amigo!»

«Ai fremosinha, se gradoedes,
longi de vila, quem atendedes?»
«Vim atender meu amigo!»

«Longi de vila, quem asperades?»
«Direi-vo-lhe, pois me preguntades:
vim atender meu amigo!»

«Longi de vila, quem atendedes?»
«Direi-vo-lhe, poilo nom sabedes:
vim atender meu amigo!»⁴⁰

A jovem mulher vinha esperar o seu amigo. Quem era ele? Não é importante, de momento. O que basta saber é que esse amigo não era ele mesmo, o autor do canto, que se limitava agora a narrar a aventura desempenhada por um outro. Seria ele —o autor— igualmente candidato a estabelecer contacto privilegiado com a «fremosinha», um pouco como sucedia com a pastorela na tradição provençal? É possível, embora os termos deste encontro se encontrem singularmente invertidos: nem a mulher que vem da «vila»⁴¹ era uma pastora, nem o sujeito da narrativa autodiegética se apresentava como um cavaleiro. Pelo contrário, o cantar revela o abandono dessa pretensão por parte da personagem-autor e abre a porta a uma outra direcção imediata da relação amorosa em questão, envolvendo agora uma segunda personagem masculina. O trovador não-cavaleiro torna-se, deste modo, apenas aquele que canta o previsível encontro amoroso de um outro homem com a sua amiga, assumindo a equívoca função de um quase narrador heterodiegético ou de uma personagem em fuga do enredo que relata.

Para que esta interpretação adquira algum sentido é preciso ter em conta que, na tradição discursiva que se instituiu nesta modalidade de *cantar*, o

⁴⁰ B 1137, V 728. Este cantar inaugura a 2ª fase que detectámos no cancionero de amigo do poeta.

⁴¹ É de notar que, na língua do séc. XIII, o termo «vila» herda ainda a sua etimologia latina, não podendo confundir-se com o conceito actual de «aldeia».

«amigo» era, por defeito, identificado com o autor. Os exemplos de Pero da Ponte e de Afons'Anes de Cotom acima convocados mostram-no à saciedade, podendo com facilidade ser ainda aduzidos cantares de Joan de Guilhade para o confirmar. O mesmo Bernal de Bonaval irá, de novo, fazer voltar essa identificação autor-amigo mais adiante, noutras circunstâncias, como veremos.

Porém, neste momento, era algo novo que estava em gestação. Tratava-se do surgimento de uma modalidade trovadoresca em que o cantar era concebido e executado por um autor não-nobre em louvor de façanha amorosa atribuída a alguém que não podia identificar-se com ele. E estava aberta a porta a um filão poético notável, cuja característica principal é serem os não-nobres, «jograis» na maior parte dos casos, narradores das aventuras de homens de estirpe bem mais elevada, bem acima do simples estatuto de cavaleiro.

E começamos logo com um dos mais relevantes, aquele a quem têm sido prestadas mais do que justificadas homenagens. Referimo-nos a Martin Codax. Como é sabido, na composição «Mandad'ei comigo»⁴², o autor desvenda quem é o amigo em termos que tornam impossível confundir-lo com ele mesmo:

Mandad'ei comigo
Ca ven meu amigo
E irei, madr', a Vigo.

Comigu'ei mandado
Ca vem meu amado
E irei, madr', a Vigo.

Ca ven meu amigo
E ven san'e vivo
E irei, madr', a Vigo.

Ca ven meu amado
E ven viv'e sano
E irei, madr', a Vigo.

Ca ven san'e vivo
E *d'el-rei amigo*
E irei, madr', a Vigo.

Ca ven viv'e sano
E *d'el-rei privado*
E irei, madr', a Vigo.

⁴² B 1279, N 2, V 885.

Quem era o privado de el-rei que a jovem mulher esperava e que faz a sua aparição fantasmática em plenas ondas do mar de Vigo? Poderemos conjecturar, mas certezas nunca as teremos, a não ser que o trovador não-nobre, vulgarmente designado «jogral», canta as façanhas de alguém que explicitamente não se pode confundir com ele mesmo.

Mais adiante, embora saindo já da cronologia da segunda geração em que se situa o nosso inquérito, João Zorro não tem qualquer restrição ao colocar na boca de uma mãe a declaração que a filha-amiga deve entregar os seus cabelos a «el-rei de Portugale», presumimos que Afonso III⁴³.

Nestes casos, é explícita a menção à terceira personagem implicada, o homem cuja aventura amorosa se canta, mas noutros deduz-se com facilidade, não apenas pela exclusão de elementos auto-referenciais que remetam para o autor, mas pelo abundante uso de imagens que pertencem a universos prestigiados, alheios a esse mesmo autor.

O exemplo mais flagrante é o de Pero Meogo que faz disseminar intensamente alusões aos *Salmos* e ao *Cântico dos Cânticos*, dando-lhe uma forma semelhante à heráldica da Ordem da Santíssima Trindade para a Remissão dos Cativos, os conhecidos Trinitários⁴⁴. Traçando o percurso desta Ordem e ajuizando quem são as personagens nela relevantes à época, depressa chegamos a Tuy, a Pero Meogo vigário de S. Pedro da Torre e a Estevam Anes —o poderoso colaço de Afonso III—, como o dedicatário dos cantares. Tudo se terá passado em torno de 1250⁴⁵.

O caso de Meendinho e do cantar único que lhe é atribuído tem contornos semelhantes. O seu célebre poema das ondas que cercam S. Simion remete para um espaço sagrado, para o qual a mulher é convocada por meio de uma paráfrase da estrutura do *Salmo* 68, culminando com elementos da hagiografia do Santo⁴⁶. Ora essa pequena ilha era património da Ordem do Templo. Vemos como muito pouco provável que o autor do qual nada se sabe, o único dos cancioneiros a ser designado por um diminutivo, lançasse mão de uma tão pesada armadura de fontes e de sentidos em favor de causa própria. Uma personalidade ligada à Ordem avultaria certamente com receptor imediato dos versos, cabendo à investigação futura apurar quem seria.

⁴³ Referimo-nos ao cantar «Cabelos, los meus cabelos» (B 1154, V 756). O rei de Portugal é explicitamente mencionado em B 1153, V 755.

⁴⁴ Tal como foi identificado, sem margem para grandes dúvidas, por Ferreira (1999).

⁴⁵ Esta possibilidade foi por nós avançada, na sequência da investigação de Maria do Rosário Ferreira, e acolhida no volume Arbor Aldea (2019, pp. 78-92).

⁴⁶ Estes aspectos do poema foram por nós e por Maria do Rosário Ferreira amplamente identificados em Ferreira / Miranda (2004).

Desta forma, Bernal de Bonaval abriu caminho a uma das mais prestigiadas linhagens de *cantares de amigo* presentes no cancioneiro, já que não há dúvida de que do elenco de poemas contemplados fazem parte alguns dos que a posteridade mais veio a apreciar, como a presença segura em qualquer antologia actual o atesta. De notar que este núcleo de poetas, com a excepção do mais tardio Joan Zorro, se situa numa geografia muito limitada, entre Vigo e o rio Minho, ou seja, numa área muito próxima da actividade de Calheiros ou de Bonaval, como se pode verificar no quadro abaixo.

Há, todavia, um outro aspecto em que estas composições se salientam de um modo inesperado. Cantando o trovador em nome de outro, e identificando-se esse outro com uma personalidade de prestígio social —até o rei Afonso III faz parte desse distinto grupo!— estamos longe da aventura hipergâmica que caracterizava Calheiros e os seus seguidores. A mulher evocada pouco ou nada tem a ver com a sobrevivência social do homem que a solicita, ou que projecta a sua imagem, resvalando facilmente para a relação amorosa aventureira e alternativa, típica das muito frequentes «barreganias» com que a sociedade da época convivia assiduamente⁴⁷.

O ESPAÇO DO AMOR NÃO-ARISTOCRÁTICO

Na parte final do cancioneiro *de amigo* de Bernal de Bonaval, tal como este foi transcrito por Dom Pedro, Conde de Barcelos, tem início uma terceira secção, logo a seguir ao cantar da «fremosinha», que revela a particularidade de possuir uma reiteração de autoria no manuscrito da Biblioteca Nacional: «Bernal de Bonaval»⁴⁸.

É difícil ajuizar a razão dessa insistência, mas tal pode provir de ter sido usada uma outra folha para transcrever as composições que se vão seguir. O que é certo é que nessas composições o nosso autor como que soluciona de outra forma os problemas suscitados pela composição anterior, que simplesmente colocava os autores não-nobres fora da aventura amorosa, reservando-a aos outros, àqueles que a ela tinham direito por estatuto social. E a solução encontrada tem uma dupla vertente: por um lado, o espaço do encontro amoroso ultrapassa o simples «allá»⁴⁹, e adquire a forma de um lugar sagrado —concretizado numa ermida, em boa parte dos compositores que seguiram este modelo— facto que levou à classificação contemporânea destas composições

⁴⁷ Sobre este aspecto da sociedade medieval portuguesa, ver Mattoso (2000, cap. I).

⁴⁸ B, fol. 243 r. Sobre a autoridade dos Cancioneiros actuais (CBN e V) na transmissão da compilação do Conde D. Pedro, ver o que dizemos acima.

⁴⁹ Cf. Ferreira (2010).

como «cantigas de romaria». Além disso, a ermida pode ostentar uma designação que se confunde com o nome do autor, o que consuma a apropriação do espaço do amor por parte de alguém que não pertence à nobreza, e para quem a ideologia hipergâmica cavaleiresca não tem sentido da mesma forma.

Em Bernal de Bonaval, é a sagração da igreja de Bonaval que motiva a deslocação de uma mulher que esperava encontra-se aí com o amigo, tendo este, no entanto, faltado ao encontro. Não temos dúvidas de que o texto aponta para que fosse Bernal de Bonaval o amigo esperado, sendo esta situação reiterada em mais duas composições.

Diss'a fremosa em Bonaval assi:
«Ai Deus, u é meu amigo daqui
de Bonaval?

Cuid'eu, coitad' é no seu coração,
porque nom foi migo na sagraçom
de Bonaval.

Pois eu migo seu mandado nom hei,
já m'eu leda partir nom poderei
de Bonaval.

Pois m'aqui seu mandado nom chegou,
muito vim eu mais leda ca me vou
de Bonaval»⁵⁰.

Ao fim de muitas experiências, finalmente assistimos à saída de *eros* da prisão cavaleiresca, ou do mundo da nobreza senhorial, em que se encontrava encerrado! Haveria espaço, neste universo dominado pela ordem aristocrática e pelos desafios cavaleirescos, para manifestar as aspirações daqueles que estavam no exterior, do outro lado da impenhência do estatuto social nobiliárquico?

A resposta parece ser óbvia, embora eivada de muitas interrogações. Num primeiro momento, apenas Joan Servando segue Bonaval na associação entre o espaço sagrado e a autonegação⁵¹. Mas logo surgem alguns nomes que, à falta de autonegação, associam a condição não-aristocrática a uma ermida, enquanto local de eleição para o encontro amoroso, funcionando a sacralização desse espaço como garantia de dignidade e de

⁵⁰ B 1140, V 731

⁵¹ Não será, porventura, por acaso que se trata do «trovador» que comparece, nos cancioneiros, logo a seguir a Bernal de Bonaval.

afirmação junto do respectivo auditório —mesmo que esses atributos fossem diversos dos que caracterizavam o mundo dos cavaleiros e da nobreza em geral. São eles João de Requeixo, Martim de Ginzo, Joan de Cangas, Nuno Treez e Pero de Berdia. Ao contrário do núcleo anterior, que agrupava os cantores das façanhas amorosas de outrem, este parece estender-se para norte, em geografias e cronologias indecisas porque poucos são os elementos documentais que deles dão testemunho. Nem por isso o rasto destes trovadores não-nobres deixou de ser visível na poesia de outros trovadores mais conhecidos, mas a sua projecção foi definitivamente limitada e periférica. O que, como se torna manifesto, confina definitivamente a dimensão «popular» ou «tradicional», atribuída à poesia galego-portuguesa durante os últimos quase duzentos anos, a uma escassa substância. E o que é mais relevante, indicia uma óbvia dependência da cultura trovadoresca prévia.

Mas não é sobre essa estafada questão que queremos ainda dizer algo mais, preferindo voltar ao grande palco trovadoresco onde surgiam poetas e poemas que hoje em dia suscitam cada vez mais admiração, não pela ingenuidade, mas sim pela ousadia revelada. Quando observamos os cantares «nocturnos» de Juião Bolseiro, como aquele que transcrevemos de seguida, não é possível deixar de questionar qual o contexto em que foram escritos e a que público se dirigiam:

Sem meu amigo manh'eu senlheira,
e sol nom dormem estes olhos meus,
e, quant'eu posso, peç'a luz a Deus,
e nom mi a dá per nulha maneira!
Mais, se masesse com meu amigo,
a luz agora seria migo.

Quand'eu com meu amigo dormia,
a noite nom durava nulha rem,
e ora dur'a noit'e vai e vem,
nom vem [a] luz nem pareç'o dia,
mais, se masesse com meu amigo,
a luz agora seria migo.

E, segundo com'a mi parece,
u migo mam meu lum'e meu senhor,
vem log'a luz, de que nom hei sabor;
e ora vai noit'e vem e crece;
mais, se masesse com meu amigo,
a luz agora seria migo.

Pater Nostrus rez'eu mais de cento
por Aquel que morreu na vera cruz,
que el mi mostre mui ced[o] a luz,
mais mostra-mi as noites d'Avento;
mais, se masesse com meu amigo,
a luz agora seria migo⁵².

Socorrendo-se de imagens e de expressões cujo entendimento requer alguma ponderação, o trovador usa de uma arte verbal requintada, feita de ritmo e de movimento, num processo que o coloca na linha de descendência de Fernan Rodrigues de Calheiros, mas acrescentando-lhe elementos expressivos poderosos que não se encontravam na origem. O mais relevante é o desassombro com que leva a mulher a evocar e a desejar o encontro nocturno com o amigo, fazendo *eros* aflorar sem qualquer ambiguidade.

Ainda assim, nem pelas escolhas verbais, nem pelo que sabemos da sua condição social, o podemos fazer alinhar ao lado dos trovadores-cavaleiros. Será um trovador galego de origem, mas em transito para território castelhano, onde o ambiente cortês certamente não lhe seria favorável, como vimos acima? O seu modo de encarar a relação amorosa, não tendo os pressupostos que justificavam a iniciativa dos trovadores cavaleiros, apenas se explica por um contexto cultural onde avulta gente altamente consciente das suas possibilidades. A forma «natural» como é encarada a relação amorosa não deixa de ter por trás, provavelmente, a difusão do pensamento «naturalista» que se opera a partir do final do séc. XII, com a tradução das obras de Aristóteles e dos seus seguidores, e a formação de círculos de pensamento aristotélico na Península⁵³.

Ao seu lado podemos facilmente colocar, pelo menos em certos momentos, outros trovadores como João Airas de Santiago, também ele oriundo da Galiza, mas firmemente ancorado em ambiente alfonsino. Provavelmente também Nuno Fernandez de Torneol, embora nos faltem, de momento, informações que sustentem esta possibilidade⁵⁴.

Estamos longe de esgotar o tema. Na realidade, fomos obrigados a ir para além da «segunda geração de trovadores galego-portugueses», que é o momento fundamental onde estas «genealogias» textuais se definem, para que o entendimento de algumas dessas linhas de descendência se tornasse mais

⁵² B 1165, V 771.

⁵³ Sobre este tema, ver Heusch (2015).

⁵⁴ É possível que tenham estado ambos perto de Joam Zorro, no segundo terço do século XIII, e tudo leva a crer que tal encontro tenha ocorrido perto da «lezíria» na «Estremadura» portuguesa. Mas essa temática extravasa já os propósitos do presente estudo.

nítido. Que fique claro, todavia, que, sobretudo no período designado «alfonsoino» e posterior, as interferências mútuas entre estas linhas genealógicas se irão multiplicar ao sabor de processos que somente uma observação minuciosa de cada um dos textos e dos autores poderá elucidar com finura.

Com efeito, o que agora propomos visa entender, partindo de um ponto-de-vista até aqui não considerado, um fazer poético muito rico, que andava perdido no seio de abordagens tendencialmente formais que não procuram avaliar o sentido daquilo que foi escrito e cantado. A abordagem que avançamos do fenómeno *cantar de amigo* no seio da poesia galego-portuguesa, privilegiando a dinâmica da génese histórica dessa modalidade poética, pretende, pelo menos, trazer alguma racionalidade a um campo de estudo que permanece, há demasiado tempo, como um indeciso emaranhado de interrogações.

O esquema que colocamos no final do presente estudo fornecerá uma perspectiva visual daquilo que é a nossa proposta.

BIBLIOGRAFIA

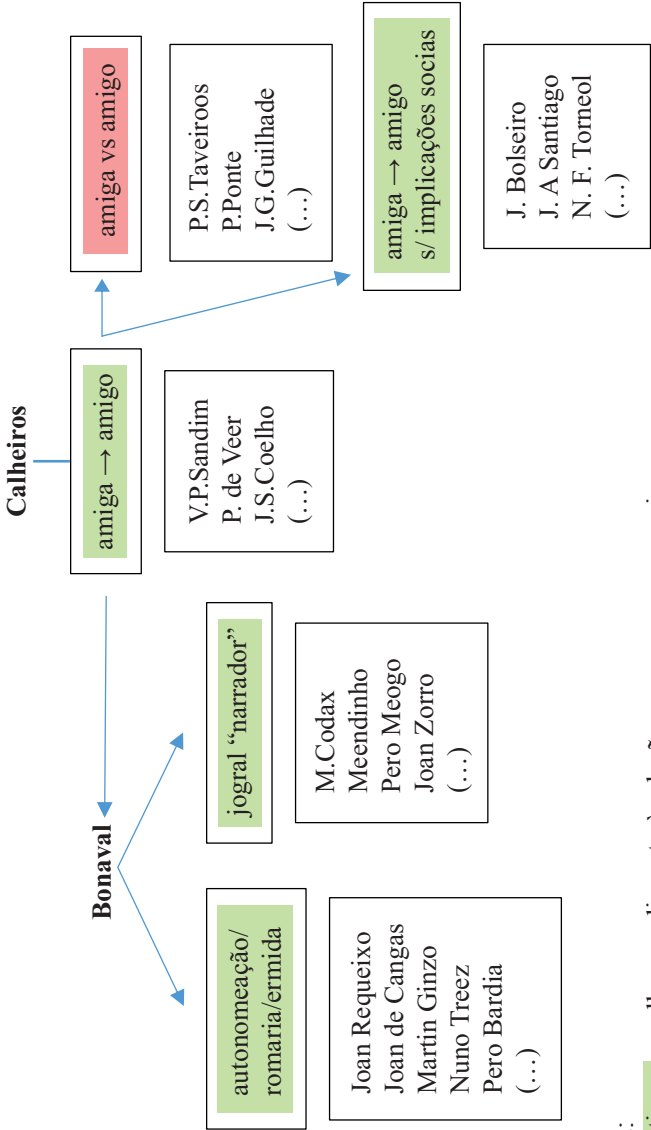
- ARBOR ALDEA, Mariña (coord.) (2019): *Vai lavar cabelos na fontana fria. As orixes da lírica hispânica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- CASTRO, Ariel de (1995): *O Descordo Plurilingue de Raimbaut de Vaqueiras*. Rio de Janeiro: Edição do Autor.
- CORREIA, Carla Sofia dos Santos (2012): «A razón de amor con los denuestos del agua e el vino e a poesia galego-portuguesa», em Maria do Rosário FERREIRA / Ana Sofia LARANJINHA / José Carlos RIBEIRO MIRANDA (eds.), *Seminário Medieval 2009-2011*. Porto: Estratégias Criativas, pp. 95-155.
- CURTIUS, Ernst Robert (1976): *Poesía europea y Edad Media latina*, II. Ciudad de Mexico/Madrid/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- DOMINGO, Dolors (2007): *A la recerca d'Aurembiaix d'Urgell*. Lleida: Universitat de Lleida.
- FERRARI, Anna (1979): «Formazione e struttura del canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti)», em *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIV: pp. 27-142.
- FERREIRA, Maria do Rosário (1999): *Águas Doces, Águas Salgadas. Da funcionalidade dos motivos aquáticos na «Cantiga de Amigo»*. Porto: Granito.
- (2001): «Paralelismo ‘perfeito’: uma sobrevivência pré-trovadoresca?», em António BRANCO (org.), *Figura*. Faro: Universidade do Algarve: pp. 293-309.
- (2010): «Aquí, alá, alhur: reflexões sobre poética do espaço e coordenadas do poder na cantiga de amigo», em Mercedes BREA / Santiago LÓPEZ

- MARTÍNEZ-MORÁS, *Aproximacións ao estudo do vocabulario trobadoresco*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 209-228.
- (2020): *Pedro de Barcelos e a Escrita da História*: Porto: Estratégias Criativas.
- FERREIRA, Maria do Rosário / RIBEIRO MIRANDA, José Carlos (2004): «Meendinho ou as ondas em águas paradas», em *O cancionero da Ajuda cien anos depois. Actas do Congresso Internacional*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 293-312.
- (2015): «O projecto de escrita de Pedro de Barcelos», em *Revista População e Sociedade*, 23: pp. 25-43.
- FLORI, Jean (1986): *L'essor de la chevalerie XI^e-XI^e siècles*. Genève: Droz.
- GARRIDO RODRÍGUEZ, Jaime (2002): *Fortalezas de la antigua provincia de Tuy*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- HUESCH, Carlos (2015): «*Fictio naturae*: Natura y naturaleza, de las aulas a las cortes», em Maria do Rosário FERREIRA / José Carlos RIBEIRO MIRANDA (org.), *Natura e Natureza no Tempo de Afonso X*. Porto: Húmus, pp. 117-134.
- LOPES, Graça VIDEIRA / FERREIRA, Manuel Pedro et al. (2011-): *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais / FCSH/NOVA, em <http://cantigas.fcsh.unl.pt>.
- LORENZO GRADÍN, Pilar (1990): *La canción de mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- MATTOSO, José (2000): *Naquele Tempo. Ensaio de História Medieval*. Lisboa: Temas & Debates.
- (2002): *Ricos-Homens Infâncias e Cavaleiros. A Nobreza Medieval Portuguesa nos séculos XI e XII*. Lisboa: Guimarães.
- MIRANDA, José Carlos RIBEIRO (1998): *Conto de Perom, o Melhor Cavaleiro do Mundo. Texto e comentário de uma narrativa do Livro de José de Arimateia, versão portuguesa da Estoire del Saint Graal* (2^a ed. Revista). Porto: Granito Editores e Livrários.
- (2005): «Da fin'amors como representação da sociedade aristocrática ocitânica», em Mário SANTIAGO DE CARVALHO (org.), *Amar de Novo. Participações no Ciclo de Conferências da Associação de Professores de Filosofia*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, pp.123-150.
- (2009): «Martin Soares e o Cantar do Cavaleiro», em Maria do Rosário FERREIRA / Ana Sofia LARANJINHA / José Carlos RIBEIRO MIRANDA (eds.), *Seminário Medieval 2007-2008*. Porto: Estratégias Criativas, pp. 219-232.
- (2010): «Cantar ou Cantiga? Sobre a designação genérica da poesia galego-Portuguesa», em Mercedes BREA / Santiago LÓPEZ MARTÍNEZ-MORÁS

- (eds.), *Aproximacións ao estudo do vocabulario trobadoresco*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp.161-180
- (2015): «Afonso X, o Sábio, e o *trobar natural*», em Maria do Rosário FERREIRA / José Carlos RIBEIRO MIRANDA (org.), *Natura e Natureza no Tempo de Afonso X*. Porto: Húmus, pp. 174-186.
- (2016a): «Calheiros, Sandim e Bonaval: uma rapsódia «de amigo», em *Guarecer. Revista de Estudos Medievais*, I: pp. 46-62.
- (2016b): *Os Trovadores e o Rapto de Elvira Anes da Maia*. Porto: Estratégias Criativas.
- (2016c): «Eixo, Cameros e Vaqueiras: sobre a rubrica que acompanha o cantar *Alá u jazq la Torona*», em Constance CARTA / Sarah FINCI / Dora MANCHEVA (org.), *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia. Magis defecit manus et calamus quam eius hystoria, Homenaje a Carlos Alvar*, vol. 1: *Edad Media*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 879-894.
- OLIVEIRA, António RESENDE DE (1988): «Do *Cancioneiro da Ajuda* ao *Livro das Cantigas do Conde D. Pedro*. Análise do acrescento à secção das cantigas de amigo de ω», em *Revista de História das Ideias*, 10: pp. 691-751.
- (1994): *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos sécs. XII e XIV*. Lisboa: Colibri.
- (1995): *Trovadores e Xograres. Contexto Histórico*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- OLIVEIRA, António RESENDE DE / José Carlos RIBEIRO MIRANDA (1995): «A segunda geração de trovadores galego-portugueses: temas, formas e realidades», em *Medioevo y literatura. Actas del V congreso da la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Granada: Universidad de Granada, pp. 499-512.
- RON FERNÁNDEZ, Xosé Xavier (1994): «*Ir-se quer o meu amigo d' aqui: Dialéctica de una actividad*», em Elvira FIDALGO e Pilar LORENZO GRADÍN (coords.), *Estudios Galegos en Homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 117-134.
- RUIZ-DOMENÈC, José Enrique (1984): *La Memoria de los feudales*. Barcelona: Argot.
- SOUTO CABO, José António (2012): «*En Santiago, seend' albergado en mia pousada*. Nótulas trovadorescas compostelanas», em *Verba*, 39: pp. 273-298.
- VIEIRA, Yara FRATESCHI (1999): *En cas dona Maior. Os trovadores e a corte senhorial galega no século XIII*. Santiago de Compostela: Laiovento.

APÊNDICE

Genealogia das cantigas de amigo
Quadro de síntese



Legenda:

- + erotismo : mulher predisposta à relação amorosa com o amigo
- erotismo : mulher em oposição à relação amorosa com o amigo

**«QUANDO CON PRAZER, QUANDO CON PESAR»:
APPUNTI E PENSIERI DI UN FILOLOGO CONNIVENTE**

Pär LARSON
Istituto Opera del Vocabolario Italiano

1. PREAMBOLO

Quando è stata chiesta la mia partecipazione a questo volume ho risposto subito (e forse incautamente) di sì, senza ricordare che nel mio breve curriculum di filologo galego-portoghese, un solo striminzito articolo tratta di *chansons de femme*, e senza rammentare che quel lavoretto, pubblicato ormai vari anni fa (Larson 2018), non sembra aver suscitato alcuna reazione da parte della critica, ribadendo in modo chiaro come la mia autorevolezza nel campo delle *cantigas de amigo* sia praticamente nulla!

Dati i rapporti di amicizia, stima e affetto che mi legano a Manuel Ferreiro e alla sua squadra, è inutile che io qui approfondisca l'analisi generale del progetto *Universo Cantigas (UC)* (Ferreiro 2018-), che ha già ricevuto la mia approvazione in varie occasioni. Avevo invece promesso che la mia partecipazione avrebbe avuto la forma di una recensione critica del lavoro di *UC*, e più precisamente della parte dedicata alle *cantigas de amigo*: ma non sono sempre riuscito a restare fedele alla promessa.

2. *UC E GLI ALTRI*

È stato detto e ridetto che *UC*, costituito da più di un migliaio e mezzo di testi in edizione digitale, non sarebbe comparabile con gli altri due corpora della

lirica profana galego-portoghese, il *MedDB 3 - Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa* (Brea / Lorenzo Gradín) del Centro Ramón Piñeiro e le *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* del progetto *Littera* (Lopes / Ferreira 2011-) della Universidade Nova de Lisboa. Ammetto senza esitazione di condividere tale convinzione, perché è verissimo che quelle tre risorse siano entità incommensurabili: non perché a *UC* manchi qualcosa, ma per la ragione opposta: è nettamente superiore alle altre due, grazie soprattutto all'incorporazione di *Glossa.gal*, che di fatto costituisce una lemmatizzazione esaustiva del corpus, una cosa preziosa, che però manca sia al *MedDB 3*, sia al corpus lisboeta.

La principale differenza tra *UC* e corpora come il *MedDb*, il *Corpus TLIO* dell'Opera del Vocabolario Italiano (OVI) (Larson / Artale / Dotto 2005-) a Firenze o il *Corpus CORDE* della Real Academia Española (per citare istituzioni di paesi diversi e dedicate a lingue romanze diverse) è che *UC* non solo permette al pubblico di consultare l'archivio testuale, ma offre anche una serie di approcci ulteriori ai testi. In un corpus di edizioni, il commento deve seguire passo passo il testo restandoci in sintonia, dato che ciò che il lettore di testi antichi chiede all'editore è la spiegazione di quello che l'autore intendeva dire: lo scopo è far ascoltare, entro i limiti del possibile, la voce dell'autore. Il commentatore deve quindi spiegare che cosa nel testo tradito appartiene all'uso personale dell'autore, all'uso comune all'epoca in cui scriveva, all'uso dei copisti che allestirono i canzonieri nei secoli XIII e XIV oppure, all'uso dei copisti dei codici *B* e *V*.

3. CRITICHE ALLE 'CANZONI DI DONNA' IN *UC*

Ciò detto, torniamo alla sezione delle *cantigas de amigo* di *UC*, la quale, bisogna dirlo, mantiene le sue promesse: i tratti specifici del genere sono esposti con dovizia di particolari e viene analizzato il caratteristico lessico di queste composizioni, in schede altamente informate, dove poco o nulla è lasciato al caso. Trovo anche apprezzabile la ripetizione di note ove un certo fenomeno compaia più volte: in questo modo si evitano i rinvii, così irritanti nelle edizioni in rete, dove portano il lettore ad aprire finestre dopo finestre, che poi rimangono aperte e complicano la navigazione.

Tuttavia, dovendo esprimere un impietoso e imparziale giudizio complessivo dell'*UC/Amigo*, dico subito che ho notato un certo squilibrio tra le parti riguardanti fatti di lingua e le parti che sono piuttosto «fatti di letteratura». Per come la vedo io, *UC* è in primo luogo un insieme di testi letterari traditi da un piccolo numero di manoscritti, che vanno analizzati attraverso lo studio

del loro contenuto e della forma, osservando attentamente gli elementi della lingua in cui furono composti. Mi sento però in dovere di segnalare che allo stato attuale *UC* risulta eccessivamente incentrato sui fatti di lingua. So di dire una eresia, ma l'elemento più importante delle *cantigas* dei secoli XIII- XIV non è la lingua in cui furono redatte, bensì il loro contenuto.

La possibilità di leggere un testo critico e al contempo osservare le fonti manoscritte dalle quali è stata elaborata l'edizione, avendo inoltre a disposizione note testuali e interpretative, elenchi di varianti manoscritte e editoriali e commenti stilistici e linguistici è senz'altro un lusso. Le spiegazioni linguistiche dovrebbero tuttavia riferirsi soltanto alle forme e costruzioni effettivamente presenti nelle *cantigas*, non crescere a dismisura fino a diventare dei veri e propri capitoli di grammatica storica.

4. CASI CONCRETI

I. Fernan Figueira de Lemos *Diz meu amigo que lhe faça ben*

Diamo un'occhiata al terzo verso della cantiga 21 di Fernan Figueira de Lemos (*Diz meu amigo que lhe faça ben*): «guisá-lho-ei». Spiega la nota:

A asimilación (e absorción) da vibrante final do infinitivo á lateral palatal inicial do pronome *lhe* ~ *lhi* ([rʎ] > [ʎ]) prodúcese ocasionalmente, sobre todo en textos transmitidos polo Cancioneiro da Ajuda, nas secuencias de infinitivo con *lhe* ou en formas de futuro co pronome *lhe* mesoclítico: *creê-ll'-ei* (142.29), *querê-lles-ei* (170.26), *negá-ll'-ei* (175.18), *têê-ll'..* (243.11), *graci-ll'-ei* (420.11), *penhorá-lh'-ei* (454.14), *acor[r]ê-lhes* (925.17). § Tal asimilación fonética rexístrase tamén nas *Cantigas de Santa Maria*: *faze-lle* (= *fazer-lle*) (CSM 82.23), *tira-ll'...* (= *tirar-ll'...*) (CSM 157.26). § Tamén na prosa achamos este fenómeno, pois existen diversos encontros da preposición *por* co pronome *lle* que son resolvidos mediante a asimilación na tradución galega da *Crónica de Castilla* e da *Estoria de España* (véxase *pole(s)* 'por *lle(s)*'), en Lorenzo 1975: I, 755, 787).

A mio avviso sarebbe stato meglio concludere la nota al primo segno di paragrafo § (davanti a «Tal asimilación») o al massimo al secondo (davanti a «Tamén na prosa»). A non fare questo, al commentatore incomberebbe il dovere di precisare che un fenomeno di fonosintassi come l'assimilazione [rʎ] > [ʎ] non si sarà certo verificato soltanto là dove il codice reca *fazelle* e simili forme, giacché si tratta della solita oscillazione tra grafie fonologiche come *fazer-lle* o *fazer-lhe* e grafie fonetiche come *faze-lle*, ed è altamente probabile che l'assimilazione [rʎ] > [ʎ] si realizzasse ogni volta che a una vibrante finale seguiva una laterale palatale.

II. Pero Mafaldo, *O meu amig', amiga, que me gran ben fazia*

Nella cantiga UC 345, di Pero Mafaldo (*O meu amig', amiga, que me gran ben fazia*), il verso 2 si legge «fez-me **pre[i]t'e menage** que ante me veria» 'mi giurò che sarebbe arrivato prima di me'. Sorprende un po' che nel commento, dopo l'affermazione «As voces *preito e menage* tenden a aparecer unidas nun sintagma que se reitera no corpus das cantigas e na produción medieval» vengano riportate addirittura nove occorrenze del sintagma, in opere più tarde e di tutt'altro genere, senza fornire commenti sui valori semantici dei due sostantivi e senza che venga segnalata l'origine feudale dell'espressione, che è composta dai latini *PLACITUM* e *HOMINATICUM* esattamente come la corrispondente formula francese *plaid et hommage*.

III. Don Denis, *Chegou-m'or'aqui recado*

Qua e là durante le mie esplorazioni dell'universo lirico galegoportoghese mi sono imbattuto in qualche affermazione o presa di posizione meno condivisibile. Nella *cantiga* UC 575, di Don Denis (*Chegou-m'or'aqui recado*), i versi 7-8 recitano «Diz que oje, **tercer dia**, / ben lhi partirades morte» ('dice che oggi, al terzo giorno, gli avete allontanato la morte'). Nella nota relativa si dice che *tercer* compare esclusivamente nel sintagma *tercer dia* e che si tratta di una forma proclitica di *terceiro*. Seguono quattro citazioni da altrettanti documenti giuridici, più una serie di antroponimi e toponimi nei quali si osserverebbe un'analoga riduzione *eir#* > *er#* in proclisi. Nulla, invece, si dice del fatto che il sintagma è estremamente frequente in castigliano antico —il corpus CORDE contiene più di 600 esempi di *tercer* (*terçer*) *dia* dei primi secoli— e che si tratta di un'espressione sì giuridica, ma soprattutto teologica¹ per la quale sarebbe bene ammettere la probabilità di un prestito. E invece, soltanto in una nota a piè di pagina si segnala una occorrenza nelle *Cantigas de Santa Maria* (CSM 215.42: «mas o que en Babilonna[nia] | guardou no forn' Ananias / e Misael o menyno | e o **tercer**, Azarias, / guardou aquesta do fogo»), che viene definito «talvez máis un castelanismo afonsino».

Nella stessa *cantiga* 575 viene additato il sostantivo *posse* 'potere': «per quanta **poss'**avedes», che viene così spiegato: «*Posse*, só atestado nesta cantiga, é sinónimo do substantivo *poder*, de modo que *aver posse* é 'ter o poder ou

¹ Cfr. Angelico Poppi (1990: 225): «L'espressione *dopo tre giorni* sembra rifarsi alla concezione giudaica della salvezza del giusto perseguitato, dopo un breve periodo di tempo». Approfitto dell'occasione per segnalare che l'espressione «al terzo giorno» ha ampia diffusione nell'Antico Testamento e in quello Nuovo, per una sintesi rinvio alla voce **Terzo giorno** della *Cathopedia* (https://it.cathopedia.org/wiki/Terzo_giorno).

a possibilidade (para facer algo)'. Qui sarebbe stato bene un rinvio a TMILG (che ne attesta esempi degli anni 1275, 1287, 1289, 1290, 1327, 1335, 1337, 1338..) e magari anche una menzione della sopravvivenza di questo termine in portoghese e, nella forma metaplastica *possa*, in italiano antico.

IV. Joan Perez d'Avoín, *Quando se foi noutro dia d'aquí*

Nella *cantiga UC 680*, di Joan Perez d'Avoín (*Quando se foi noutro dia d'aquí*), il verso 13 suona: «Non sei que **x'ést'** ou que pode seer», esempio di un «fenómeno sintáctico, ben documentado en italiano, francés, occitano e castelán antigos, que provoca que un verbo poida converterse en reflexivo en proposicións 'interrogative e dubitative dependentes da NON SAPERE ed espressioni equivalenti'» (Larson 2019: 138-139, con bibliografia). Questo fatto ci aiuta a capire passi come i seguenti:

«non sabedes quen **me sôo** eu» (Airas Nunez); «mais non sei eu que **mi farei**» (Gil Perez Conde); «ren / ja non sei que **me digo**» (Pai Gomez Charinho); «esmoresco no dia que non sei / que **me faço** nen que digo» (Pero Garcia Burgales); «nunca eu ar pudi saber / que **x'era** pesar nen prazer, / nen que **x'era** mal nen que ben» (Joan Soares Coelho); «E mia senhor non sabe qual / **x'é** esta coita que eu levei / por ela» (Joan Soares Somesso); «ca non sabedes que **x'á** de seer / de vós» (Pero da Ponte); «Non soube que **x'era** pesar» (Vaasco Gil).

Cfr. la nota *ad loc.* di UC: «A P3 do presente de indicativo de *seer* (é ~ éste) aparece reforzada con *xe* con moita frecuencia ao longo do corpus». Come invece abbiamo appena visto, il fenomeno della «riflessivizzazione» riguarda, oltre a *seer*, anche i verbi *dizer*, *fazer* e *haber*, e non è limitato alla sola terza persona singolare.

* * *

Giunto alla fine delle mie considerazioni, mi sembra chiaro che UC stia procedendo lungo la buona strada, ma penso che il progetto abbia bisogno di un lieve aggiustamento di rotta, per rendere il baricentro meno insistentemente galego e un po' più panromanzo.

BIBLIOGRAFIA

BREA, Mercedes / LORENZO GRADÍN, PILAR (dirs.): *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB)* [base de datos en liña]. Versión 3.7.

- Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, en <http://www.cirp.gal/meddb>.
- CSM = METTMAN, Walter (1986, 1988, 1989): *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa María*. Madrid: Castalia, 3 vols.
- LARSON, Pär (2018): «Ai Santiago!», en *Verba*, 45: pp. 361-368.
- (2019): *A lingua das cantigas. Gramática do galego-portugués* (Tradución e adaptación ao galego de Mariña Arbor Aldea). Vigo: Galaxia.
- LARSON, Pär / ARTALE, Elena / DOTTO, Diego (2005-): *Corpus TLIO per il Vocabolario*. Istituto Opera del Vocabolario Italiano, en [http://tlioweb.ovi.cnr.it/\(S\(54n1xh1xy3d5cskbrkbk0mmp\)\)/CatForm01.aspx](http://tlioweb.ovi.cnr.it/(S(54n1xh1xy3d5cskbrkbk0mmp))/CatForm01.aspx).
- LOPES, Graça Videira / FERREIRA, Manuel Pedro (2011-): *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/Nova, en <http://cantigas.fcsh.unl.pt>.
- POPPI, Angelico (1990): *Sinossi dei quattro Vangeli*. Padova: EMP.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Banco de datos (CORDE)*. *Corpus diacrónico del español*, en <https://corpus.rae.es/cordenet.html>.
- TMILG = VARELA BARREIRO, Xavier (dir.): *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega*. Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega, en <http://ilg.usc.es/tmilg>.
- UC = FERREIRO, Manuel (dir.) (2018-): *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*. Universidade da Coruña, en <http://universocantigas.gal>.

A PEGADA DOCUMENTAL DA BALTEIRA HISTÓRICA: UNHA REVISIÓN CRÍTICA *

Miguel GARCÍA-FERNÁNDEZ
Universidade de Santiago de Compostela
Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento
(CSIC-Xunta de Galicia)

Ricardo PICHEL
Universidad Nacional de Educación a Distancia
Instituto da Lingua Galega-Universidade de Santiago
de Compostela

O interese por estudar a relación das mulleres coa lírica trobadoresca galego-portuguesa tense ampliado notablemente nos últimos anos, transcendendo os estudos centrados en analizar as representacións femininas¹. Así, non foron poucos os avances conseguidos á hora de documentar historicamente figuras femininas mencionadas explicitamente nas cantigas, así como

* Este traballo foi realizado no ámbito dos proxectos de investigación PID2022-137790NB-I00, CM/2018-T1/HUM-10230 e CM/2022-5A/HUM-24226, e beneficiouse das investigacións desenvolvidas nos proxectos PID2019-108910GB-C22, PID2022-141727NB-C22, PID2022-141561OB-I00 e SXPL/2021-CP037. Así mesmo enmárcase nos traballos encamiñados á realización da tese de doutoramento en curso de Miguel García-Fernández: *Mulleres e cultura escrita na Galicia medieval (séculos XIII ao XVI)*, dirixida por Diana Pelaz Flores e Pablo S. Otero Piñeyro Maseda, na Universidade de Santiago de Compostela.

¹ Neste ámbito hai unha extensa produción bibliográfica, da que non é o momento de facer un balance ou estado da cuestión. De todos modos, unha boa parte dela xa aparece recollida na base de datos BiRMed3.

outras que, de forma directa ou indirecta, contribuíron ao desenvolvemento e difusión do fenómeno trobadoresco². Neste camiño, resultou fundamental ir máis alá do estudo dos cancioneros e das cantigas neles recollidas, para profundar na (re)lectura da abundante prosa documental que chegou até nós, especialmente asociada a diferentes institucións relixiosas do Occidente peninsular³. Mais cómpre recoñecer que esta liña de traballo, máis que novidosa, é en boa medida unha recuperación e actualización dunha metodoloxía de traballo que asenta as súas bases e primeiros resultados en diversos traballos do século XIX e de comezos do século XX, que, con maior ou menor fortuna, contribuíron a poñer en relación os textos co seu contexto histórico e mesmo a ofrecer as primeiras certeza e hipóteses para unha revisión histórica dos axentes e tamén dos contidos das cantigas dos trobadores. É dentro dese contexto no que non só aparecen figuras referenciais como a da investigadora alemá Carolina Michaëlis de Vasconcelos (2004), senón tamén eruditos como o arquivista e editor Andrés Martínez Salazar (López Gómez 2023).

A Andrés Martínez Salazar correspóndelle precisamente a autoría dun traballo de grande impacto historiográfico arredor dunha desas feminidades rexistradas nas cantigas galego-portuguesas: María Pérez, a Balteira. Trátase do artigo titulado «La Edad Media en Galicia. Una gallega célebre en el siglo XIII», publicado en 1897⁴; un texto que sentou ás bases sobre a suposta feminidade histórica da certamente célebre, mais tamén fortemente vilipendiada, soldadeira. Neste marco, o obxectivo primordial deste traballo será revisar a proposta de identificación histórica que ofreceu Martínez Salazar para esta figura, sobre todo no que atinxe aos testemuños documentais que aduciu e que constitúen os piares sobre os que se construíu ao longo de máis dunha centuria a historicidade da Balteira, non só no ámbito da investigación histórico-literaria, senón tamén no eido da divulgación e mesmo da creación literaria actual. Non entraremos a examinar outros aspectos de interese sobre esta figura, amplamente abordados na bibliografía, como son os relativos á súa presenza e representación no

² Véxase a modo de estado da cuestión García-Fernández no prelo, así como as entradas específicas recollidas en Marcenaro / González (2023).

³ Bos exemplos desta liña de traballo son as monografías de Oliveira (1994 e 1995), Miranda (2004), Souto Cabo (2012) ou Monteagudo (2014), entre outros, aos que cumpriría engadir numerosos estudos tanto en forma de artigos e capítulos de libro, como de epígrafes en obras máis amplas.

⁴ O traballo apareceu concretamente nas páxinas 298-304 da *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas e hispano-americanas*, publicada en Madrid en outubro de 1897; e posteriormente foi recollido en Martínez Salazar (1947: 197-216), edición que seguimos neste traballo.

corpus trobadoresco galego-portugués⁵. Advirtamos só que, en boa medida, a imaxe literaria da soldadeira está marcada pola conformación dun anti-retrato feminino marcado por unha forte misoxinia. Así, María Pérez, a Balteira, preséntasenos a ollos dos seus contemporáneos como unha muller interesada, lasciva, promiscua, agoreira, temperamental e colérica, arteira e pecadora, xogadora de dados, estreitamente relacionada tanto cos trobadores como cos musulmáns do outro lado da fronteira, e, ao mesmo tempo, tamén se fala dela como unha muller vella —a modo de inversión da *descriptio puellae* ou como reflexo dunha idade biolóxica?— ou, incluso, como unha muller arrepentida.

No seu citado traballo sobre a Balteira, Martínez Salazar editou un interesante pergamiño procedente dos fondos documentais do mosteiro cisterciense de Santa María de Sobrado⁶ —actualmente conservado no Arquivo do Reino de Galicia (EGPAdoc-00207)—, que está protagonizado xuridicamente pola devandita comunidade monástica e unha muller chamada «dona María Pérez». O documento en cuestión⁸ recolle un acordo entre as dúas partes, polo cal o abade e o convento de Santa María de Sobrado compran a dona María Pérez unha herdade que tiña en Armeá (Coirós, Betanzos, A Coruña) a cambio de 230 soldos e da entrega dunha serie de produtos —pan, queixo, manteiga, verzas, nabos, roupas e mesmo zapatos...—, ben anualmente, ben por períodos de tres en tres anos ou de dous en dous. Ademais, acordan —e este é un dos aspectos máis destacados do documento— que, como «ela é cruzada», «se for na cruzada» débenlle dar 200 soldos da granxa do Carballo Torto, contemplándose no acordo tamén o que pasaría «se ela nom for ena cruzada».

⁵ Remitimos neste aspecto a traballos de referencia como Lopes (1998: 237-244), Souza (2002), Corral Díaz (2010), Vázquez García (2018) etc. Cómpre advertir, de todos modos, que non existe un consenso definitivo sobre o número de cantigas que farían realmente alusión a María Pérez, a Balteira, sen contarmos coa complexidade de precisar a cronoloxía compositiva dalgúns destes textos, cuestión sobre a que difiren os especialistas mais que nos axudaría a precisar hipóteses histórico-biográficas sobre a mencionada soldadeira.

⁶ Conservada principalmente entre os fondos do Archivo Histórico Nacional, o Arquivo do Reino de Galicia e o Arquivo da Real Academia Galega, trátase dunha colección documental aínda pendente de ser editada, sobre todo no que respecta ao seu período baixomedieval e, consecuentemente, máis alá dos célebres e recorrentemente usados tombos de Sobrado dos Monxes (Pardo Ferrín 1959, Loscertales de G. de Valdeavellano 1976). Esta situación resulta sorprendente, sobre todo tendo en conta a importancia historiográfica que se lle concedeu a esta institución no panorama investigador galego. Unha achega recente a partir dos pergamiños medievais de Sobrado dos Monxes que posuía outro erudito coetáneo a Martínez Salazar como foi Manuel Murguía en García-Fernández e Pichel (2024).

⁷ <https://corpora.uah.es/egpa/index.php?action=file&id=EGPAdoc/EGPAdoc-0020.xml>.

⁸ Para unha análise do seu contido desde unha perspectiva xeral véxase Ventura (2017).

Pola súa parte, dona María debería «fazer servizo ao mosteiro fielmente, assí como familiaria et amiga», recibindo ademais o privilexio de que «á súa morte devé[mos]la levar a Sobrado en ataúde cum cubertura de III varas d'estanfort vermello et fazérenlle dévedo de familiar complido», o que demostra a estreita relación existente entre esta muller e o mosteiro.

A coincidencia onomástica entre esta dona María Pérez e a muller mencionada por varios trovadores, entre eles algúns directamente vencellados ao territorio galego, así como esa referencia a tratarse dunha muller cruzada, que mesmo contempla a posibilidade de viaxar na Cruzada⁹, rapidamente levaron a Martínez Salazar (1947: 213) a pensar nunha das cantigas de Pero da Ponte onde se fala de «María Perez, a vossa cruzada»¹⁰ e, daquela, a «caer en la cuenta de que la piadosísima otorgante del documento de Sobrado era la única María Balteyra tan traída y llevada por aquellos maleantes y despiadados trovadores, sus contemporáneos, paisanos o convecinos».

Sendo unha hipótese do máis suxestiva¹¹, si cómpre advertir as súas dúas principais debilidades. En primeiro lugar, fundamentarse sobre una onomástica non pouco frecuente no século XIII —non só en Galicia, senón tamén no conxunto de territorios asociados de forma directa ou indirecta aos trovadores que mencionan a María Pérez ou María Balteira, entre eles Afonso X— e, en segundo lugar, a problemática de encaixar a figura (re)creada polos autores das cantigas cunha figura feminina galega que, a teor do sinalado no documento, non é senón de procedencia nobiliaria —cando menos da nobreza local¹²— e, ao mesmo tempo, ten unha relación sumamente estreita cos monxes de Santa María de Sobrado, de forma que a propia contemplación do seu enterramento no cenobio e a súa condición de *familiar e amiga* —talvez por tratarse dunha muller na vellez, soa e sen descendentes directos ou cando menos susceptibles de coidala?— fai pensar nunha residencia non moi afastada da propia comunidade monástica. Encaixa todo isto co realmente pouco que sabemos sobre

⁹ Sobre a adquisición da condición de cruzada talvez como sinónimo da compra dunha bula de cruzada en lugar dunha viaxe a Terra Santa, véxase Ventura Ruiz (2015: 1177-1182).

¹⁰ Trátase da cantiga n.º 1654, cuxa edición estará dispoñible proximamente en Ferreiro (2018-).

¹¹ O propio Andrés Martínez Salazar (1911: 24) volveu publicar uns anos despois este documento e, nunha nota inicial, ratificouse na súa conclusión anterior respecto da identidade de dona María Pérez: «Es la Maria Balteyra tan criticada por los trovadores del *Cancioneiro da Vaticana*».

¹² Así o apunta non só o tratamento de «dona» que antecede o seu nome, senón tamén o «don» que acompaña o de seu pai: «dom Pedro Iohannis de Guimaranes». Pola contra, a nai, Azenda Pais, non recibe o mesmo tratamento, o que talvez podería remitir a un casamento hipergámico desta.

unha Balteira que só podemos coñecer a partir das críticas dos seus contemporáneos? É verdade que a soldadeira parece ter uns contactos, movementos e relacións ao máis alto nivel, mais exceptuando a coincidencia do nome e a asociación á cruzada, cómpre sermos cautos e pasar da afirmación categórica ao que non vai máis alá de ser unha mera hipótese de identificación.

En todo caso, na procura de documentar a personalidade histórica de (dona) María Pérez (a Balteira), Martínez Salazar (1947: 212-213) apuntou tamén cara á «venta y donaciones que hizo al Monasterio de Monfero, que sospechamos sean suyas, no sólo por la identidad de los nombres y por la proximidad de las fechas, sí que también porque los bienes vendidos por D.^a María Pérez al Monasterio de Sobrado radicaban en la misma comarca, o en la inmediata, que los donados por ella al de Monfero». Inmediatamente despois, incorporou nunha nota a rodapé un conxunto de referencias para as que, non obstante, non indicou ningún tipo de localización arquivística. Antes de procurar botar luz sobre elas, nun exercicio que, a pesar do paso do tempo e de forma sorprendente, aínda estaba pendente, recollemos a continuación a nota íntegra do investigador:

María Pérez y su hermano Martín Pérez vendieron el año 1263 al Monasterio de Monfero ciertos bienes situados «junto a S. Crimente de Guimil, cave el rio Lambre» (Puentedeume-La Coruña). La misma, en 1261, hizo donación a dicho Monasterio de un sexto de Villarmayor, donde llaman Pía (Puentedeume-La Coruña), en 1280 dona al citado Monasterio algunas heredades en S. Fiiz y en San Jurjo de Torres (Puentedeume-La Coruña). En 1281 dona al mismo Monasterio su hacienda de Vigo y de Pousadoira (Betanzos-La Coruña), y, por último, en 1285 hace donación al citado Monasterio de la sexta parte de la iglesia de Mantaras (Betanzos-La Coruña) (Martínez Salazar 1947: 212, n. 38).

Se ben a nómina de investigadores que repetiron a proposta de identificación lanzada a finais do século XIX non fixo máis que engrosarse até os nosos días, cómpre advertir que non se aprecia nela unha vontade real por revisar directamente as fontes citadas por Martínez Salazar, e non só no referido ao documento de 1257 —o único editado no traballo orixinal e que, de todos modos, si contaría con algunha reedición posterior, mais no marco de estudos filolóxicos doutra natureza (Souto Cabo 2008: 83-84, doc. 63), o que, en todo caso, non derivou nun cuestionamento da hipótese de partida sobre a identidade da súa protagonista— senón sobre todo en relación a esoutras mencións documentais ás que nos acabamos de referir e que, unha vez consolidada a idea dunha identificación histórica xeral para (dona) María Pérez, parece que non espertaron o máis mínimo interese en ser localizadas, transcritas e estudadas por todos aqueles que se achegaron ao estudo da figura da Balteira.

Así, só en tempos recentes, e de novo no marco de iniciativas de transcrición documental completamente alleas ao estudo da lírica galego-portuguesa, os documentos de Monfero foron obxecto dun proceso de recuperación e edición (López Sangil *et al.* 2020) que, sen dúbida, contribuíu a animarnos a repensar o seu papel á hora de reforzar ou, neste caso máis ben, debilitar a construción historiográfica sobre a figura da Balteira.

Centrándonos nas mencións monferesas, un total de 5 rexistros datados entre 1263 e 1285 segundo Martínez Salazar, aos que cómpre engadir outra máis de 1220, relativa *a priori* ao pai da Balteira¹³, advertimos un primeiro problema. Polo momento, e á espera dunha investigación máis profunda no marco dos traballos desenvolvidos dentro do Escritorio Galego-Portugués Antigo (EGPA), só localizamos algúns dos pergamiños orixinais aos que fai referencia o investigador, mentres doutros só atopamos alusións directas a través de inventarios documentais do século XIX. Daquela, a revisión exhaustiva e edición apenas se puido facer sobre algúns deles. Un segundo problema ten que ver coa fiabilidade dos datos aportados por Martínez Salazar, xa que, ao examinar os documentos orixinais conservados e poñelos en relación cos contidos indicados polo investigador, hai un problema recorrente respecto do uso do sistema de datación pola era hispánica. Sorprendentemente, Martínez Salazar parece esquecer esta variable, que implica reaxustar a cronoloxía dos pergamiños a 38 anos antes. A importancia deste erro —sorprendente no caso dun investigador coma el, que estaba acostumado a traballar coa documentación medieval— ten que ver co feito de comprometer a suposta «proximidade de las fechas» respecto do documento de Santa María de Sobrado de 1257 protagonizado por «dona María Pérez». Lonxe de situarse todos cara a mediados de centuria, algúns lévannos a 1225 e outros, supostamente, á década dos oitenta, o que implica dilatar aínda máis a xa de por si complicada cronoloxía que se defende para María Pérez a Balteira. Vexamos algúns exemplos.

Respecto da doazón a favor de Santa María de Monfero de Pedro Guimarás, identificado por Martínez Salazar co pai da Balteira, el sitúaa en 1220, mais o documento ao que parece corresponderse é un pergamiño datado na era de 1240, é dicir, no ano 1202. Nel comprobamos que «Petrus Gimaraz» doa varias propiedades a Monfero *pro anima* (López Sangil *et al.* 2020: 192-193, doc. 163; EGPA doc-0226¹⁴), figurando no verso do pergamiño, en letra posterior, a referencia toponímica á que alude Martínez Salazar mais que non

¹³ Martínez Salazar (1947: 212, n. 37): «Pedro Guimarás [*sic*] donó, en 1220, al Monasterio de Monfero, ciertas herdades que poseía en Bouriz (Buriz o Buris), (Lugo y La Coruña). Hay en esta última provincia cuatro aldeas que llevan el nombre de Guimarás».

¹⁴ <https://corpora.uah.es/egpa/index.php?action=file&id=EGPA doc/EGPA doc-0226.xml>.

aparece no texto propiamente medieval do documento: «Buriz»¹⁵. Máis alá dos erros e imprecisións, certamente nada comprometería a súa identificación co pai de dona María Pérez, xa que carece de calquera tipo de referencia a familiares, por moito que se documente entre as testemuñas un «Martinus Petriz» —nome certamente frecuente e do que, no caso de ser un posible fillo, talvez sería declarado como tal despois de indicarse o seu nome—.

Respecto da venda outorgada, *a priori*, en 1263 por María Pérez e o seu irmán Martín Pérez a favor de Monfero, esta correspóndese cun documento de tal contido mais do 11 de febreiro da era de 1263, ou, o que é o mesmo, do ano 1225 (López Sangil *et al.* 2020: 251-252, doc. 224; EGPA doc-0041)¹⁶. Non semella haber posibilidade de erro nesta identificación documental que ofrecermos, xa que a propiedade vendida xustamente se sitúa «sub aula Sancti Clementi, in ripa rivulo Labre», como recollía Martínez Salazar na súa nota. Sen outros datos xenealóxicos, salvo o vínculo entre os irmáns —e carentes ambos os dous do tratamento de don/dona—, apenas podemos engadir a especificidade de recibir Martín Pérez o alcume de «Garzón»¹⁷.

No caso da doazón de 1261 outorgada por María Pérez respecto dun sexto de Vilamaior, onde chaman Pía, non localizamos o pergamiño orixinal. De todos modos, a coincidencia de contidos é total cun rexesto extraído dun dos códices conservados no Archivo Histórico Nacional (AHN, Códice 259B, fol. 11v), referido por López Sangil *et al.* (2020: 260, doc. 235): «María Pérez de Goimil dona al monasterio de Monfero un sexto de Vilarmayor, donde llaman Pía». O interesante deste pequeno rexesto é que se situaría realmente en 1226 e a onomástica da muller complétase do seguinte modo: «María Pérez de Goimil». De feito, esta non parece ser a única vez que se documenta esta muller na devandita colección documental de Monfero. Así, podería identificarse cunha María Pérez que vendeu en 1236 a Monfero, acompañada do seu irmán Pedro Pérez, unha herdade en Goimil, situada xunto a San Clemente, preto do río Lambre¹⁸, o que nos podería servir para identificar esta(s) María(s) Pérez coa referida no anteriormente mencionado documento de 1225. Ao mesmo tempo, si chegou a nós e está localizado un pergamiño orixinal do 7 de outubro de 1236 polo que, precisamente, «dona Maria Petri de Guymir» —e consta explicitamente o tratamento de dona— doou a Monfero o pomar de Pía, en «Villa Mundi» (López Sangil *et al.* 2020: 295-296,

¹⁵ AHN, Clero Secular-Regular, carp. 498, n.º 4.

¹⁶ <https://corpora.uah.es/egpa/index.php?action=file&id=EGPA doc/EGPA doc-0041.xml>.

¹⁷ De feito, uns días máis tarde documéntase unha nova María Pérez, irmá dun Martín Pérez, nun acto xurídico outorgado por «Thomas Ovequit, una cum fratribus meis Martinus Petri, clericus, et Pelagius Petri, qui vocitant Centrona, et María Petri et filii et filiabus nostris» (López Sangil *et al.* 2020: 253-254, doc. 225).

¹⁸ Neste caso apenas se localiza tamén un rexesto datado o 11 de febreiro do referido ano de 1236 (López Sangil *et al.* 2020: 288, doc. 262).

doc. 268; EGPA doc-0227¹⁹). Isto parece confirmar que estamos ante xestións, todas elas, relacionadas cunha dona Maior Pérez de Goimil, en todo caso diferente da dona María Pérez documentada en 1257 no fondo documental de Sobrado. Así o podemos afirmar atendendo a que no último documento referido fálase de que o doado procedía «ex parte patris mei domni Petri Oveci». É dicir, esta dona María Pérez non comparte proxenitor coa homónima de Sobrado, e mesmo está documentado un matrimonio seu cun cabaleiro chamado Martiño Rodríguez, de alcume «Cumbraos». Así, con data do 28 de xullo de 1242, «Maria Petri, filia domni Petri Oveci de Leyro, quidam miles videlicet Martinus Rodderici, dictus de Cuembraos, desponsavit me...», outorgou unha doazón a favor Monfero, cuxos contidos coinciden, precisamente, con outro dos documentos que refería Martínez Salazar, mais, novamente, cun erro de datación que o levou a situalo en 1280, é dicir, pola era hispánica (López Sangil *et al.* 2020: 345-347, doc. 306; EGPA doc-0228)²⁰. O sorprendente é que, de consultar directamente este documento, conservado no propio Arquivo do Reino de Galicia e ao que, polo tanto, tiña acceso directo o investigador, non reparase non só no problema da datación senón tamén nesa referencia explícita á filiación paterna que invalida a súa hipótese identificativa²¹. Estamos, pois, ante un claro exemplo da necesidade de sermos cautos coas coincidencias onomásticas e, en todo caso, serve para comprometer as propostas de Martínez Salazar sobre estes documentos²².

A diferenza do que sucede co caso anterior, a referencia de Martínez Salazar a un documento de 1281 polo que María Pérez doaría a Monfero a súa facenda sita en Vigo e na Pousadoira, aparece tal cal nun dos códices que recollen os contidos do arquivo monástico cara a 1833 (López Sangil *et al.* 2020: 531-532, doc. 487). Aínda así, non podemos descartar que sexa un erro e o documento orixinal, de aparecer, faga referencia en realidade ao ano 1243²³.

¹⁹ <https://corpora.uah.es/egpa/index.php?action=file&id=EGPA doc/EGPA doc-0227.xml>.

²⁰ <https://corpora.uah.es/egpa/index.php?action=file&id=EGPA doc/EGPA doc-0228.xml>.

²¹ Neste documento tamén é mencionado un «filio meo, Roderico Martini», o cal reaparece en 1247 documentado como «Rodericus Martini, dictus de Leyro, filius dompne Marie Petri de Guymir» (López Sangil *et al.* 2020: 345-347, doc. 306; 382-383, doc. 331).

²² Pola coincidencia onomástica e os vínculos coa zona de Goimil, tampouco podería ser de todo descartable a súa identificación cunha dona María Pérez que aparece documentada nunha permuta de xaneiro de 1242 outorgada por Xoán Lourenzo, quen se presenta como «filio Laurencii Petri de Guymir et domne Marie Petri» (López Sangil *et al.* 2020: 338-340, doc. 302). Trataríase dunha muller con, cando menos, dous matrimonios diferentes ou, pola contra, unha nova coincidencia antroponímica que nos fala da necesidade de sermos prudentes á hora de extraer conclusións precipitadas sobre as múltiples identidades históricas que moi probablemente se agochan baixo un nome tan común como o de María Pérez, incluso nunha zona próxima.

²³ Aínda así, na década dos 80 do século XIII aparecen documentadas mulleres co nome de María Pérez actuando arredor de Monfero. É o caso, por exemplo, de María Pérez,

Outro documento citado por Martínez Salazar e que constitúe a última data na que o investigador atoparía referencias a María Pérez é unha doazón de 1285 coa sexta parte da igrexa de Mántaras. De novo a identificación deste documento co contido dun rexesto localizado en códices posteriores datado o 1 de maio de 1247 lévanos a expoñer o problema de non pasar a data da era hispánica ao ano da Encarnación (López Sangil *et al.* 2020: 385, doc. 33).

A tenor dos datos anteriormente expostos parece difícil, cando non claramente errado, que a(s) (donas) María(s) Pérez documentadas en Monfero²⁴ sexan a dona María Pérez familiar de Sobrado e/ou, consecuentemente, a protagonista das cantigas. Unha revisión crítica a partir do exame directo da documentación así o confirma.

Apenas nos queda, pois, o documento da nobre da contorna de Sobrado de 1257 e, ao noso entender, non sen grandes dúbidas. De feito, cando Martínez Salazar (1947: 216) rematou o seu traballo sobre a Balteira, advertíanos de que «ninguna otra noticia hemos podido encontrar referente a la bellísima gallega D.^a María Pérez, alias María Balteyra». Mais hoxe, e tras este exame documental, non é só que non poidamos engadir ningún outro documento sobre a Balteira histórica ou a dona María Pérez do documento de Sobrado, senón que, como se puido ver, é preciso reconsiderar os outros documentos por el sinalados para desbotalos. Tanto por cronoloxía como polas posibles identificacións alternativas das Marías Pérez citadas na documentación de Monfero semella necesario falar e insistir na extrema febleza histórica e documental coa que se nos segue a presentar María Pérez, a Balteira, máis dun século despois.

En todo caso, e como xa advertimos, o impacto das afirmacións de Martínez Salazar sobre a figura histórica de María Pérez a Balteira resultou sumamente exitoso. Así, no ámbito da investigación foi frecuente repetir as palabras do arquivista, principalmente a modo de afirmación categórica e sen cuestionar

filla de Pedro Pais e de Marina Rodríguez, que vendeu ao mosteiro unhas propiedades o 9 de xullo de 1283. O documento, até agora inédito, consérvase no Arquivo da Fundación Penzol, Colección B de documentos soltos, n.º 51 (EGPAdoc-0029: <https://corpora.uah.es/egpa/index.php?action=file&id=EGPAdoc/EGPAdoc-0229.xml>).

²⁴ Ademais dos documentos anteriormente mencionados, existen outras Marías Pérez rexistradas entre os pergamiños de Santa María de Monfero (véxase López Sangil *et al.* 2020: 250-252, doc. 223; 300-301, doc. 272, entre outros). Tampouco entre a documentación editada e inédita de Sobrado dos Monxes conseguimos localizar até o de agora máis referencias a unha María Pérez que poidan ser identificada sen dúbida algunha coa do documento de 1257, xa que a onomástica aparece reiterada en contextos e con personalidades diferentes. Por outra parte, algunhas outras propostas identificativas ligadas a outras coleccións documentais galegas referidas en traballos recentes, tanto para María Pérez, como para os seus posibles pais e irmán(s) (véxase Ventura Ruiz 2021: 808-811) semellan igualmente improbables ou, cando menos, polo momento non poden sen confirmadas con seguridade ou solidez, máis alá de formar parte dun conxunto de posibles hipóteses de traballo.

ou ofrecer alternativas. Neste sentido, Ramón Menéndez Pidal (1991 [1942]: 216, 228-234) foi un dos que se fixo eco desta proposta, no marco das súas valoracións —non especialmente favorables— sobre a Balteira. De feito, este investigador, ademais de presentala como unha cortesá que se daría a coñecer na corte de Fernando III —aínda que sitúa a súa fama escandalosa cara a 1257-1267, é dicir, xa na corte de Afonso X—, dá por certa a identificación de Martínez Salazar e detense en extractar e comentar o contido do documento de 1257. Mesmo apoiándose no seu predecesor chega a afirmar con rotundidade:

La Balteira era de Armeá, partido de Betanzos [...]; los documentos que ahí se citan referentes a «doña María Pérez», en Galicia, son de los años 1257, 1263, 1280, 1281 y 1285, vendiendo y donando hacienda en Puente deume y Betanzos a los monasterios de Sobrado y de Monfero. Siendo el último documento de 1285, cabe pensar que entonces quedó María Pérez desarraigada de su tierra, pensando vivir fuera de Galicia como vivía Pedro Amigo, y probablemente ella (Menéndez Pidal 1991 [1942]: 250, n. 159).

As palabras de Menéndez Pidal outorgan categoría de afirmación ao que inicialmente aínda tiña algo de hipótese en Martínez Salazar e, daquela, os documentos de Monfero —cuxas datas vimos que nos levarían en realidade á primeira metade da centuria— pasaron a ser considerados, en boa medida, como fundamento sólido para trazar unha identidade histórica que se complementa cunha referencia xa non galega senón salmantina. Así, en 1288, Pedro Amigo, cóengo de Oviedo «e compañero de la iglesia de Salamanca», compraría nesta última cidade unhas casas que, en xuño de 1289, doou ao cabido salmantino coa condición de que «María Pérez, ésta que mora agora en estas casas, que more en ellas en toda su vida», sen pagar máis de 25 mrs. Ante estes novos datos, Menéndez Pidal (1991 [1942]: 250) sentencia que «Esta María Pérez no puede ser otra sino la Balteira».

A partir aí, momento no que se asentan definitivamente as bases sobre a historicidade da Balteira, o certo é que proliferaron as reiteracións e, de feito, podemos afirmar que, no panorama investigador das últimas décadas e mesmo na actualidade, segue a predominar ou a reiterarse a identificación proposta por Andrés Martínez Salazar sen grandes reservas. Desta forma, e a pesar de ser conscientes das dificultades sobre a identificación entre a nobre e a soldadeira, cando menos entre os investigadores²⁵, parece haber un consen-

²⁵ De feito xa Joseph T. Snow (1977: 30) sinalou hai medio século que «the evidence of the doc. [of 1257] conflicts with the many poetic testimonies», sen que o convenceran as xustificacións aportadas por Martínez Salazar á hora de encaixar o retrato da soldadeira co da nobre dona María Pérez. Por outra parte, tras reflexionar sobre o documento de Sobrado e algúns dos problemas e posibilidades que, como veremos, foron

so na reiteración desta idea, mesmo sen grandes matices ou estrañezas (Lopes 1992: 238, n. 16; Souza 2002; Doubleday 2004; Pallares Méndez 2011: 177-178; Ventura 2015, 2017, 2021, entre moitos outros), o que explica que sexa esta a imaxe que predomina na divulgación e no imaxinario colectivo²⁶.

Incluso nas principais plataformas e bases de datos dixitais sobre a lírica trobadoresca galego-portuguesa predomina esta identificación da nobre e a soldadeira —mais afortunadamente só baixo a consideración de probable— a raíz do documento de 1257. Así se rexistra no proxecto *Littera* (Lopes, Ferreira *et al.* 2011-), onde se fala de que sería «provavelmente originária da povoação de Armea (Betanzos, A Coruña) na Galiza» e que «os investigadores, desde Martínez Salazar, têm identificado a referida dona [do documento de Sobrado] com a soldadeira. Já sobre o percurso posterior de Maria Balteira não há certezas, mas é possível que ainda fosse viva no início da década de oitenta do século XIII». Nesta mesma liña, e polo momento, no *Glosario do Universo Cantigas* aparece recollida esta hipótese de forma breve, mais única: «prob. orixinaria de Armea (Betanzos)»²⁷.

Aínda así, dentro deste panorama maioritario é importante recoñecer que algúns investigadores si mostraron as súas dúbidas e mesmo formularon algunhas hipóteses alternativas, as cales foron collidas recentemente na entrada correspondente a «Maria Balteira» en Marcenaro e González 2024: 210-211.

indicando Carlos Alvar e António Resende de Oliveira sobre a identificación histórica da Balteira, Esther Corral Díaz (2010: 91) conclúe: «así pois, parece que foi unha nobre que facía o oficio de soldadeira, aínda que é difícil crer, a pesar de todas estas evidencias, que as dúas condicións poidan concorrer na mesma persoa».

²⁶ Reflexo ou consecuencia directa da consolidación e xeneralización destas ideas proto ou pseudobiográficas na literatura académica e divulgativa sobre a Balteira das cantigas é que, incluso en tempos recentes, novelas nas que se recoñece explicitamente un traballo non só de consulta bibliográfica senón tamén arquivístico reproducen fundamentalmente a figura histórica trazada por Martínez Salazar, incluíndo non só o relativo ao documento de Sobrado dos Monxes senón tamén á existencia do irmán Martín Pérez. É o caso da novela en castelán da coruñesa López Villarquide (2021). Contrastan, iso si, algunhas cuestións nun perfil biográfico no que se fala do «pazo de los Pérez» ou que «éramos ricos», mentres se di que «mi padre había sido el más reputado alfayate» e que «Martín [o irmán] hablaba a los vasallos con seguridad y aplomo» (*Idem*: 18-19). Uns anos antes, Manuel Romay López (2013) tamén novelou —así mesmo en castelán, aínda que o título da obra aparece integramente en galego— a figura da Balteira partindo da proposta de Martínez Salazar. De feito, no epílogo afirmase que «existe documentación que prueba que al final de su vida hizo importantes ventas y donaciones de propiedades heredadas de su padre al monasterio de Monfero en los años 1263, 1280, 1281 y 1285», o que claramente descartamos neste traballo.

²⁷ «Maria Perez Balteira, a soldadeira máis coñecida, prob. orixinaria de Armea (Betanzos); activa nas cortes de Fernando III e Afonso X, foi obxecto de múltiples escarnios de diferentes poetas». UC/Glosario, s. v. *Maria Perez* [Consultada: 03/04/2025].

Por unha banda, Carlos Alvar (1985), a pesar de comezar o seu traballo centrado na soldadeira afirmando que «parece indiscutible que María Pérez era de familia noble, con propiedades en Arnea (La Coruña)» e mesmo facéndose eco dos documentos de Monfero só a través de Martínez Salazar, posteriormente non dubida en advertirnos que «hemos de mostrar cierta prevención ante el hecho de identificar —sin más— a María Pérez con Balteira: el nombre es demasiado frecuente como para que creamos que sólo lo lleva una persona a mediados del siglo XIII» (*Idem.*: 14). De feito, reexaminando o conxunto documental asociado á posible figura histórica de María Pérez —mais sen que nel se rexistre o alcume de Balteira asociado a esta onomástica, nin a través dun alcume ou apelido de varón co que establecer algún parentesco—, Alvar chega a concluir que «creo que hay, por lo menos, dos Marías Pérez: una salmantina y otra gallega». Por unha parte estaría a María Pérez da área coruñesa, asociada á documentación de Sobrado dos Monxes e de Monfero, datada cara a 1260-1280 segundo as informacións que o investigador tirou de Martínez Salazar, e a cal segue vencellando á soldadeira, e, por outra parte, a María Pérez documentada nos fondos da catedral de Salamanca en 1289 —sobre a que se pregunta se tería algunha relación de parentesco co cóengo Pedro Amigo e que desliga da soldadeira, sobre todo se a mediados da centuria esta última xa era considerada vella²⁸—.

Por outra banda, António Resende de Oliveira (1995: 58-61), partindo das dúbidas de Alvar considera «lícito avanzar un pouco máis e interrogármonos verbo de se mesmo a galega [...] poderá ser identificada coa Balteira», de forma que advirte da necesidade de «procurar elementos documentais que poidan ser considerados máis seguros». Daquela, formula a hipótese de ser «filla dun Pedro ou Pero Balteiro, nome este que non era descoñecido en Galicia», o que o leva a referir documentos da área auriense —concretamente de Sabadelle—, onde se documenta un cabaleiro dese nome, o cal tamén se rexistra no repartimento de Sevilla «mais non sabemos se se tratará do cabaleiro galego que acabamos de indicar». Sen dúbida é unha hipótese suxestiva, na que se reafirmou posteriormente (Oliveira 2013: 397-399) e que, a pesar da súa moito menor fortuna académica e popular, debería ser igualmente contemplada á par que a formulada por Andrés Martínez Salazar.

Se imos máis alá do ámbito da investigación para incluír traballos e produtos de divulgación e creación (ou, mellor dito, recreación) sobre o período medieval, daquela o peso das afirmacións de Martínez Salazar é aínda maior. E isto nun marco como o galego onde María Pérez, a Balteira, ocupa un lugar moi destacado no imaxinario popular, intelectual e académico da Galicia contemporánea. De feito,

²⁸ O que, por outra parte, encaixaría máis coa idea de que se retirase da corte rexia cara ás terras galegas e que mesmo no documento de 1257 se fale do seu posible enterramento.

recollendo o propio cualificativo de Andrés Martínez Salazar, poucas mulleres da nosa Idade Media son tan célebres como a Balteira, sobre todo se temos en conta que a historia das mulleres medievais aínda adoece de carecer dunha máis que necesaria integración plena no discurso historiográfico, educativo e público —e iso a pesar dos grandes avances historiográficos acadados desde finais da década dos 80 do século xx (García-Fernández 2022)— e que, en si mesma, a Balteira representa unha figura de confluencia entre a historiografía, a literatura e outras disciplinas artísticas, sendo referencial xa para diferentes autores, creadores e intelectuais galegos desde finais do século xix e ao longo de todo o século xx. Neste sentido, cómpre destacar que á hora de seleccionar unha «iconografía da Galicia revolucionaria», Luís Seoane, por exemplo, escolleu a Balteira como símbolo da «muller sen prexuízos sociais nin sexuais» (Portela Yáñez 2010: 85)²⁹. Así, non é infrecuente que, a pesar dos escasos e dubidosos datos históricos que temos sobre María Pérez, a Balteira, e de que a propia representación literaria desta figura está ligada fundamentalmente a un proceso de *denigratio* feminina, ao final a Balteira constitúe un dos poucos nomes propios de muller que se divulgan entre o conxunto da sociedade galega e tamén entre o público máis interesado en recuperar e coñecer tanto a historia de Galicia en xeral como a historia das mulleres galegas en particular. Nese marco, a identificación entre a soldadeira e a nobre que se documenta como *familiar* do mosteiro de Sobrado dos Monxes dáse practicamente por segura, sen referir grandes dúbidas ao respecto nin ningunha proposta de identificación alternativa como a de António Resende de Oliveira, que a seguiría ligando a Galicia. Só mencionaremos catro exemplos que, ao mesmo tempo, evidencian formatos de divulgación diferentes: a entrada de «María Balteira» no *Álbum de Galicia* —inicialmente no *Álbum de mulleres*— do Concello da Cultura Galega, da autoría de Marica Campo (2007); o capítulo «As mulleres no século xiii: María Balteira», que forma parte dunha obra divulgativa centrada na historia das mulleres da autoría da historiadora Guillermina Domínguez Touriño e a filóloga Felicia Estévez Salazar (20091, 20172: 9-37, onde se inclúe unha reprodución fotográfica do documento de Sobrado); o capítulo «María Balteira» de Henrique

²⁹ Este non é o lugar para abordar o proceso de construción da Balteira como unha figura feminina referencial no imaxinario cultural e intelectual de Galicia, especialmente no que se refire ao noso pasado medieval. Porén, cómpre advertir que figuras tan destacadas das nosas letras como Lorenzo Varela —neste caso no marco dos *Catro poemas para catro gravados*, en relación coa obra de Seoane—, Xosé María Álvarez Blázquez, Manuel María, Darío Xoán Cabana ou Marica Campo teñen situado a María Pérez a Balteira no centro dalgunhas das súas creacións. Véxase ao respecto, por exemplo, López 1999. Esta tendencia mantense en pleno século xxi, aparecendo como personaxe en novelas de recreación medieval como, por exemplo, *Lourenço, xogar*, coa que Manuel Portas gañou o Premio García Barros 2015, ou *A arte de trobar*, coa que Santiago Lopo gañou o Premio Xerais de Novela 2017.

Egea Lapina (2021: 73-75), nesta caso nunha obra colectiva sobre personalidades históricas de Galicia desde a Prehistoria até a Contemporaneidade, no que se advirte incluso que, máis alá do documento de Sobrado dos Monxes de 1257, «há mais documentos onde o seu nome figura, contudo apresetan problemas de identificación», o que obriga a recoñecer que «na verdade, pouco sabemos dela»³⁰; ou a biografía de «María Peres, A Balteira» que, ilustrada por Nuria Díaz, forma parte dun *Cartafol de ilustracións do Reino de Galiza*, publicado no 2022.

Nos últimos anos, e sen cuestionar ou contemplar a identificación da nobre de 1257 coa soldadeira como unha simple hipótese, senón como unha afirmación categórica sobre a que fundamentar outras propostas encamiñadas a reconstruír a traxectoria vital da Balteira, Joaquim Ventura Ruiz (2015, 2017, 2019, 2021) ten publicado diversos traballos co obxectivo de profundar no coñecemento da Balteira histórica e, sobre todo, da súa familia e vínculos afectivos. Neste caso, e a modo de síntese, deféndese un posible matrimonio cun Froila Afonsi, sobre o que se formula a hipótese de se se podería identificar cun Froila Balteiro —de onde procedería o alcume de Balteira—, unha relación de parella posterior con Pedro García de Ambroa³¹ e mesmo se dá un paso adiante ao defender a existencia dunha posible descendencia (Ventura Ruiz 2021: 811-815). Esta última estaría conformada polos irmáns Pedro Pérez, dito Amigo, e Xoán Pérez de San Xurxo³². A pesar do suxestivo dunhas hipóteses que se

³⁰ De todos modos, e a pesar de recoñecer que «alguns críticos duvidam da identificación das dúas mulleres, com nome idêntico», a coincidencia a teor da cruzada dá pé a ser considerado como «suficiente para identificar ambas as mulleres» (Egea Lapina 2021: 74).

³¹ De feito, chega a afirmarse que o marido, Froila Afonsi, posteriormente mantería unha relación con dona Urraca López, a antiga muller do propio Pedro García de Ambroa, nunha especie de intercambio de parellas (Ventura 2019: 466 e ss.).

³² Aínda que se formula como unha hipótese, e, de feito, afirmase que «de tratarse da *Balteira*, non serían fillos do eventual (primeiro) marido da *Balteira*, Froila Afonsi *Balteiro*, a quen deixou, probablemente, cara 1236 ou algo antes» (Ventura Ruiz 2021: 813) senón dunha relación estraconxugal con Pedro García de Ambroa, o certo é que esta presenta diversas debilidades. Ademais dos problemas de abusar das coincidencias onomásticas —máxime ao tratarse de nomes e patronímicos sumamente comúns—, chégase a xustificar como un erro de lectura ou escrita o feito de que no documento de 1272 onde figuran estes dous homes apareza a fórmula «fillos que fomos de Maria Perez, dicta filla de San Jurgo» (Martínez Salazar 1911: 62-63, doc. 25; EGPA doc-0230: <https://corpora.uah.es/egpa/index.php?action=file&id=EGPA doc/EGPA doc-0230.xml>), en lugar do «somos» que o investigador propón —«penso que ten que ser *somos*», «para min sería a correcta» (Ventura Ruiz 2021: 813)—. De todos modos, convén recordar que, desde un punto de vista xurídico e documental, resulta máis lóxico e sumamente frecuente que a xestión dunha propiedade de orixe materna se xestione por parte dos fillos despois de que a nai falecese e non antes. Ademais, no devandito pergamiño ambos irmáns aparecen co mesmo nome, Pedro, polo que, a maiores da posible gralla anterior, deféndese un *lapus calami* do escribán que confundiría a onomástica de Pedro de San Xurxo con «Johan Amigo» (Ventura 2021: 814).

constrúen en boa medida a partir da revisión de *corpora* documentais integrados no CODOLGA³³, todas elas precisan de novas investigacións que partan dunha revisión máis exhaustiva da documentación orixinal galega, tanto editada como inédita, do século XIII, e que teñan moi en conta os problemas derivados dos usos onomásticos medievais que non sempre nos permitirán pasar da hipótese á afirmación, e máis ante nomes como o de «María Pérez».

En definitiva, malia pasar máis dun século desde que Andrés Martínez Salazar identificou a soldadeira María Pérez, a Balteira, coa dona María Pérez do documento de Santa María de Sobrado e con algunha outra homónima ligada ao mosteiro de Santa María de Monfero, os avances para clarificar a figura histórica da soldadeira cantada e denigrada polos trobadores, incluíndo o monarca Afonso X, non teñen resultado de todo satisfactorios. De feito, podemos valoralos como nada satisfactorios. Así, boa parte das achegas máis recentes ao tema fundaméntase sobre todo nunha sucesión de hipóteses de difícil confirmación, que, por outra parte, tenden a construírse sobre suposicións un tanto difusas, sen cuestionar incluso o punto de partida dunha historicidade que, en boa medida, queda limitada a unha coincidencia homonímica —neste caso, ademais, en exceso común dentro das fontes da época— e á ligazón existente entre esa(s) María(s) Pérez e a «cruzada», tanto nas cantigas galego-portuguesas como nun documento de 1257. En todo caso, aínda mantendo a proposta de Martínez Salazar como unha hipótese suxestiva, si cómpre desbotar, a raíz do aquí presentado, outras posibles identificacións ofrecidas polo mesmo investigador no que respecta a algunhas mulleres homónimas ligadas a Santa María de Monfero. Neste sentido, cómpre recoñecer que pasado o primeiro cuarto do século XXI, seguen sendo numerosos os interrogantes e as incertezas sobre a figura histórica que estaría detrás da soldadeira máis célebre da lírica galego-portuguesa. Talvez a edición de novas fontes, especialmente no marco de proxectos en andamento de edición dixital como o Escritorio Galego-Portugués Antigo (EGPA), poidan contribuír a isto. En todo caso, as portas ao avance non están pechadas, aínda que si parece necesario facer unha chamada de atención cara ás supostas certezas existentes en torno a unha figura que, en boa medida, só se nos presenta fortemente imprecisa no histórico e, ao mesmo tempo, inmensamente deformada no literario polas propias imaxes que sobre ela nos ofreceron os trobadores. Ao final, seguimos sabendo moi pouco sobre María Pérez, a Balteira, a pesar da frecuencia coa que é invocada, moi especialmente no imaxinario histórico, popular e de divulgación histórica de Galicia (e non só).

³³ Algunhas delas en clara contradición coas ofrecidas por outros investigadores, por exemplo no que atinxe á figura de Pedro García de Ambroa (véxase Souto Cabo 2006 vs. Ventura Ruiz 2014), figura clave para este autor no que atinxe á historicidade da figura da propia Balteira.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, Carlos (1985): «María Pérez, Balteira», en *Aragonese Philology Archive*, 36-37: pp. 11-40.
- BiRMed3 = *Bibliografía de Referencia do Arquivo Galicia Medieval* [base de datos en liña]. Versión 3.1 (2023). Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, en <http://www.cirp.gal/birmed>.
- CAMPO, Marica (2007): «María Balteira», en *Álbum de Galicia*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, en <https://consellodacultura.gal/album-de-galicia/detalle.php?persoa=3011>.
- Cartafol de ilustracións do Reino de Galiza* (2022). A Coruña: MAOS Innovación Social, S. Coop. Galega.
- CODOLGA = *Corpus Documentale Latinum Gallaeciae* (CODOLGA). Versión 20 (2023). Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para la Investigación en Humanidades, en <http://corpus.cirp.es/codolga>.
- CORRAL DÍAZ, Esther (2010): «María Balteira e a peregrinación a Terra Santa», en Carlos Andrés GONZÁLEZ PAZ (ed.), *Mujeres y peregrinación en la Galicia medieval*. Santiago de Compostela: Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 79-97.
- DOMÍNGUEZ TOURÍÑO, Guillermina / Felicia ESTÉVEZ SALAZAR (2017 [2009]): *Tres mulleres galegas de armas tomar. María Balteira, María Castaña, María Soliña*. A Coruña: Baía Edicións.
- DOUBLEDAY, Simon R. (2004): «The Ghost of Maria Pérez: Phantoms, Fantasies, and Fictions of Thirteenth-Century Spain», en *Bulletin of Society for Spanish and Portuguese Historical Studies*, 29, 2/3: pp. 4-20.
- EGEA LAPINA, Henrique *et al.* (2021): *Todas mortas e (quase) esquecidas. 50 pessoas que contribuíram para fazer a Galiza como é*. Santiago de Compostela: Através editora.
- EGPA = PICHEL, Ricardo / GARCÍA-FERNÁNDEZ, Miguel (dirs.): *Escritorio Galego-Portugués Antigo*. Santiago de Compostela / Alcalá de Henares: Universidade de Santiago de Compostela / Universidad de Alcalá/UNED, en <https://corpora.uah.es/egpa/> [Consultado 12/04/2025].
- FERREIRO, Manuel (dir.) (2018-): *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*. A Coruña: Universidade da Coruña, en <http://universocantigas.gal> [Consultado 26/03/2025].
- GARCÍA-FERNÁNDEZ, Miguel (no prelo): «Voces documentadas de mujeres referenciadas en la lírica trovadoresca gallego-portuguesa: de la feminidad ficcional a la feminidad histórica», en Meritxell SIMÓ e Esther CORRAL DÍAZ (eds.), *L'espai trobadoresc i les dones. Auteurs, mecenes, representacions*.

- Barcelona / Santiago de Compostela: Universitat de Barcelona / Universidade de Santiago de Compostela.
- GARCÍA-FERNÁNDEZ, Miguel / Ricardo PICHEL (2024): «Os pergamiños de Manuel Murguía (I): documentación medieval de Santa María de Sobrado», en *Murguía. Revista Galega de Historia*, 50.
- LOSCERTALES DE G. DE VALDEAVELLANO, Pilar (1976): *Tumbos del monasterio de Sobrado de los Monjes*. Madrid: Archivo Histórico Nacional, 2 vols.
- LOPES, Graça VIDEIRA (1998 [1994]): *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses. Sátira, zombaria e circunstância no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Lisboa: Estampa.
- LOPES, Graça VIDEIRA / FERREIRA, Manuel Pedro *et al.* (2011-): *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais / FCSH/NOVA, en <http://cantigas.fcsh.unl.pt> [Consultado 26/03/2025].
- LÓPEZ, Teresa (1999): «María Balteira, señora do tempo pasado», en Rosario ÁLVAREZ e Dolores VILAVEDRA (eds.), *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, vol. 2, pp. 795-811.
- LÓPEZ GÓMEZ, Pedro (2023): *Andrés Martínez Salazar. Aproximación bio-bibliográfica*. A Coruña: Real Academia Galega [Anexos BRAG], en <https://doi.org/10.32766/rag.418>.
- LÓPEZ SANGIL, José Luis *et al.* (2020): *El monasterio cisterciense de Santa María de Monfero en su documentación (1088-1300)*, monográfico de *Nalgures*, XVI.
- LÓPEZ VILLARQUIDE, María (2021): *La juglaresa*. Barcelona: Espasa.
- MARCENARO, Simone / GONZÁLEZ, Déborah (eds.) (2024): *Glossario onomastico e prosopografico della lirica galego-portoghese (XII-XIV secolo)*. Roma: «L'Erma» di Bretschneider.
- MARTÍNEZ SALAZAR, Andrés (1911): *Documentos gallegos de los siglos XIII al XVI*. A Coruña: Imp. de la Casa de Misericordia.
- MARTÍNEZ SALAZAR, Andrés (1947): «La Edad Media en Galicia. Una gallega célebre en el siglo XIII», en Andrés MARTÍNEZ SALAZAR, *Algunos temas gallegos*. A Coruña: Moret / Real Academia Galega, pp. 197-216, en <https://doi.org/10.32766/rag.27>.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1991 [1942]): *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MIRANDA, José Carlos RIBEIRO (2004): «Aurs mesclatz ab argen». *Sobre a primeira geração de trovadores galego-portugueses*. Porto: Guarecer.
- MONTEAGUDO, Henrique (2014): *A nobreza miñota e a lírica trobadoresca na Galicia da primeira metade do século XIII. A personalidade histórica do*

- trobador Johan Soayrez Somesso. Os trobadores Afonso Soarez Sarraça e Estevan Fayan*. Noia: Toxosoutos.
- OLIVEIRA, António RESENDE DE (1994): *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri.
- (1995): *Trobadores e xograres. Contexto histórico*. Vigo: Xerais.
- (2013): «A produção trovadoresca de Afonso X. 1. As sátiras à Balteira», em *Medioevo romanzo* 37/2: pp. 379-399.
- PALLARES MÉNDEZ, Carmen (2011): *Historia das mulleres en Galicia. Idade Media*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/NigraTrea.
- PARDO FERRÍN, María (1959): *Aportación a la historia del Monasterio de Sobrado durante la Alta Edad Media*. [Tese de doutoramento inédita]. Madrid: Universidade Complutense de Madrid, en https://corpus.cirp.es/codolga/files/sobrado_pardo.pdf.
- PORTELA YÁÑEZ, Charo (2010): *Luis Seoane e a Galicia medieval*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- ROMAY LÓPEZ, Manuel (2013): *María Balteira. A soldadeira máis fermosa da Corte do Rei Sabio*. A Coruña: Deputación Provincial da Coruña.
- SNOW, Joseph T. (1977). *The Poetry of Alfonso X. A critical bibliography*. London: Grant & Cutler [Research Bibliographies and Checklists 19].
- SOUTO CABO, José António (2006): «Pedro García de Ambroa e Pedro de Ambroa», en *Revista de Literatura Medieval* 18: pp. 225-248.
- (2008): *Documentos galego-portugueses dos séculos XII e XIII*. A Coruña: Área de Filoloxías Galega e Portuguesa.
- (2012): *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximación às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*. Niterói: Universidade Federal Fluminense.
- SOUZA, Risonete Bautista de (2002): «A mulher nos cancioneiros medievais galego-portugueses: *Maria Pérez*, a Balteira», en Maria do Amparo TAVARES MALEVAL (org.), *Estudos Galegos III*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, pp. 123-131.
- UC/Glosario, s. v. *Maria Perez*, en Manuel FERREIRO (dir.) (2014-): *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*. A Coruña: Universidade da Coruña, en <http://universocantigas.gal> [Consultado: 03/04/2025].
- VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de (2004): *Glosas marginais ao Cancioneiro medieval português*, ed. Yara FRATESCHI VIEIRA, José Luís RODRÍGUEZ, M.^a Isabel MORÁN CABANAS, José António SOUTO CABO. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra / Universidade de Santiago de Compostela / UNICAMP.

- VÁZQUEZ GARCÍA, Tania (2018): «A representación das soldadeiras nas cantigas de escarnio galego-portuguesas e na cultura visual románica», en *Cuadernos de Estudios Gallegos* LXV/131: pp. 107-131.
- VENTURA RUIZ, Joaquim (2014): «A trindade de Pedro Garcia de Ambroa», en *Revista de Cancioneros, Impresos y Manuscritos*, 3: pp. 181-231.
- VENTURA RUIZ, Joaquim (2015): «A verdadeira cruzada de María Pérez ‘Balteira’», en Carlos ALVAR (coord.), *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 1167-1182.
- VENTURA, Joaquim (2017): «O contrato de María Pérez Balteira con Sobrado», en *Grial. Revista galega de cultura* LV/215: pp. 134-141.
- VENTURA RUIZ, Joaquim (2019): «Los maridos de María Pérez ‘Balteira’», en Isabella TOMASSETTI (coord.), *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, vol. 1, pp. 461-471.
- VENTURA RUIZ, Joaquim (2021): «O fillo (ou fillos?) de María Pérez ‘Balteira’», en Meritxell SIMÓ (coord.), «*Prenga xascú ço qui millorli ès de mon dit*». *Creació, recepció i representació de la literatura medieval*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 801-815.

«UN CANTAR NOVO D'AMIGO»: A CANTIGA DE AMIGO NA POESÍA CONTEMPORÁNEA

Teresa LÓPEZ

Grupo ILLA, Universidade da Coruña

No século xx os poetas —e, de inicio, en menor medida, algunhas poetas— galegos, portugueses e brasileiros levaron a cabo diversos procesos de apropiación das cantigas medievais establecendo co intertexto trobadoresco un diálogo diverso e ricaz que se prolonga até a actualidade. Dos tres xéneros canónicos, a cantiga de amigo foi o privilexiado, por razóns de índole estética mais tamén ideolóxica, e até por motivos de accesibilidade e intelixibilidade textual fronte, por exemplo, ás dificultades que presentaba o texto da cantiga de escarnho.

O cancionero de amigo vai ser invocado como unha tradición produtiva nos espazos literarios galego, portugués e brasileiro, con diferentes modulacións e intermitencias, e con resultados de desigual intensidade, como mostra a articulación de tendencias poéticas en volta da refacción da cantiga medieval (o neotrobadorismo galego), a intersección con outros movementos literarios (singularmente co Saudosismo portugués) ou a apropiación individual do acervo trobadoresco, convertido en repositorio de imaxes, temas, símbolos, estilemas, voces e versos. Esta apropiación está marcada pola historicidade, en dous sentidos: no decurso que seguen as (re)apropiacións do texto e do imaxinario medieval na creación poética contemporánea, con traxectorias similares nos tres espazos literarios e puntos de intersección entre elas; e no lugar que ocupa este diálogo intertextual en cada literatura nacional á hora de caracterizar os períodos historiográficos, en función de como é establecido o seu relacionamento

con diferentes movementos estéticos e coas diversas concepcións e funcionalidades do medieval.

Ao tempo, os poemas escritos en diálogo coas cantigas tornan contemporáneo o texto trobadoresco, redefinindo a súa percepción e, simultaneamente, participan de forma poderosa na fixación do canon literario medieval na actualidade.

A revisión das obras poéticas que nos séculos xx e xxi —e, de forma moi puntual, nos últimos anos do xix— actualizan a cantiga de amigo coloca algunhas cuestións relevantes. A primeira, o modo en que é establecida a relación intertextual entre o poema contemporáneo e a cantiga medieval: se o uso nos textos contemporáneos dos parámetros xenéricos que definiran canonicamente a cantiga trobadoresca (voz, campos sémicos, palabras chave) implica unha actualización do xénero reprodutiva ou produtiva, coas diferentes gradacións posíbeis entre ambos extremos. A segunda, a función ideolóxica das actualizacións poéticas que, en última instancia, descansa nas diferentes lecturas da cantiga de amigo (políticas, identitarias ou de xénero) que foron sucedéndose desde o último cuartel do século xix.

I. A RECEPCIÓN DA CANTIGA DE AMIGO: ENTRE O POPULAR E O NACIONAL

A descuberta decimonónica dos cancioneiros que conservaran a lírica profana galego-portuguesa foi acompañada da súa consideración como obxecto material, monumento da cultura que representaban. Esta monumentalización, común aos documentos literarios do pasado (Casas 2021: 15), implica a súa recepción como un ben patrimonial —cultural, lingüístico, tamén literario— e resulta especialmente relevante nos procesos de nacionalización literaria propios do século xix. Así aconteceu cos cancioneiros galego-portugueses que, paradoxalmente, foron considerados de forma simultánea, e ás veces en disputa, como elementos basilares para a construción identitaria en diferentes espazos nacionais ou con aspiracións de selo: Portugal e Galiza e, nunha medida diferente, Brasil¹.

As edicións cancioneirís do último cuartel do século xix, especialmente a do *Cancioneiro Portuguez da Vaticana* (1878) preparada por Teófilo Braga, fixeran posíbel o coñecemento do texto das cantigas abrindo novas vías para unha lectura literaria que se focará nun xénero, a cantiga de amigo, valorizado pola súa autóctona orixinalidade, fronte á consideración da cantiga de amor como un xénero monótono e importado, presente xa nas páxinas preliminares

¹ Sobre as particularidades do medievalismo no Brasil, pode verse Franco, Vieira e Mongelli (2008).

do *Cancioneirinho* de Varnhagen (1870: 25). As historias da literatura, peza fundamental nos discursos de lexitimación nacional (Cunha 2002), leron o xénero de amigo como expresión xenuína da cultura popular, e a conxunción entre medieval e popular que representaba, quintaesencia do paradigma romántico, fixo que pasase a ser considerado como fundacional na poesía nacional portuguesa.

As primeiras apreciacións estéticas da cantiga de amigo incidiron na súa simplicidade, inxenuidade e pureza a partir dunha definición do xénero baseada nun corpus relativamente reducido, centrado nos exemplos máis representativos da cantiga de amigo tradicional, caracterizada pola ambientación naturalista e polo uso do paralelismo e do refrán. Que boa parte destas cantigas fosen da autoría de xograis identificadamente galegos —«todos de patria galaica» dirá Oviedo y Arce (1916: 129) despois de enumerar algúns dos seus máis significados cultores—, converteuse nun poderoso argumento para a reivindicación da galegitude do xénero polos axentes culturais do rexionalismo e do nacionalismo galego, que foi usado para o destaque da unidade galego-portuguesa no período medieval, tamén por figuras relevantes do campo cultural portugués, como Carolina Michaëlis de Vasconcellos quen, na súa edición do *Cancioneiro da Ajuda* (1904), recoñeceu na Galiza a matriz do lirismo trobadoresco.

Nestas coordenadas van ter lugar as primeiras recreacións poéticas do cancionero de amigo.

II. NEOTROBADORISMO/S E OUTROS *ISMOS*

Para denominar a relación intertextual entre a poesía contemporánea e a medieval foron utilizados os termos (neo)medievalismo, cancionerismo, (neo)primitivismo e, sobre todo, neotrobadorismo. Unha definición consensual deste termo englobaría aqueles poemas que toman «como referente o corpus trobadoresco galego-portugués, nas súas características xenéricas, nos seus elementos formais máis característicos, ou nos seus textos máis representativos para reescribilos, reelaboralos ou simplemente dialogar con eles» (López 2003: 257).

Porén, á hora de establecer o rango que adquire esta relación en cada espazo literario xorden diverxencias: con frecuencia é destacado o carácter específico do neotrobadorismo galego e o seu longo desenvolvemento, fronte ao carácter máis puntual que tería en Portugal, ou os contornos máis amplos en que se encadraría no Brasil. Con todo, quizais non sexan tan substanciais as diferenzas nos tres espazos literarios como o é o estatus concedido ao

neotrobadorismo nos respectivos campos académicos, coa fixación dos relatos singulares de cada historia literaria, que consolidaron a idea da existencia dun movemento cohesionado e continuo no caso galego, fronte «ao xeito descontinuo e discreto» (Pereira 2021: 70) no portugués, e a súa inserción no marco dun neomedievalismo xeral —«uma prática muito heterogênea» (Maleval 2002: 37)— no brasileiro, que incluíría tamén as refaccións do romanceiro ou pegadas de máis que discutíbel medievalidade na tradición oral ou na literatura de cordel.

De facto, o neotrobadorismo como recreación baseada nos trazos formais da cantiga trobadoresca realizada nas primeiras décadas do século xx parte de idéntico impulso nacionalizador: en Portugal, encabezado por Afonso Lopes Vieira e, na Galiza, iniciado por Fermín Bouza Brey. Se en Lopes Vieira a nostalxia do imperio que impregnou o Saudosismo de que foi senlleiro representante vai ter na apropiación das fórmulas da cantiga de amigo unha manifestación máis do medievalismo de amplo espectro que este autor cultivou (Pereira 2009), Bouza-Brey acertará coa combinación de elementos da tradición medieval e da popular cunha proposta que respondía á arela do nacionalismo galego na década de 20 do pasado século de fundar unha estética nacional (López 1997). En ambos casos, é a recepción marcadamente ideolóxica do cancionero de amigo a que explica a xénese e o acollemento dos seus poemas.

Este camiño, en parte paralelo, tivo tamén puntos de encontro, pois Lopes Vieira foi lido e apreciado pola intelectualidade nacionalista galega, que encontraba no núcleo saudosista afinidades ideolóxicas, ben como unha certa receptividade á súa arela de recoñecemento nacional. *A Nosa Terra*, órgano das Irmandades da Fala, reproduce en 1917 «A Galiza» —publicado orixinalmente en *Em demanda do Graal* (1912)—, un poema construído sobre o paralelismo e o *leixa-pren*, que nos seus versos contiña unha mensaxe inequivocamente política: «O'Galiza dos verdes prados, / Tão irmãos dos nosos, por Deus abençoados / —deixa Castela e vem a nós!». Como xa explicamos por extenso (López 1997: 123-140), non é de descartar a función modelar da obra do poeta lusitano para o neotrobadorismo galego.

Se Lopes Vieira inseriu o neotrobadorismo no Saudosismo portugués, na poesía brasileira foi Guilherme de Almeida quen articulou unha conexión similar, evidente en poemas como «Senhora Saudade» (Maleval 2002: 43). Porén, no Brasil foi máis produtivo o vínculo entre modernismo e neotrobadorismo, con nomes de referencia como Mário de Andrade e Augusto Meyer².

² Roque (2014: 155) sinala un poema inédito de Fernando Pessoa como resultado da confluencia de neotrobadorismo e Modernismo; porén, ao meu ver, é máis un exemplo da orientación nacionalista que o Saudosismo deu á reelaboración neotrobadoresca.

Na Galiza o vínculo entre vangarda e neotrobadorismo tivo o seu máximo expoñente en poemas de Álvaro Cunqueiro, que en *Cantiga nova que se chama RIVEIRA* (1933) envolve a imaxe poética de estirpe vangardista en métrica e fórmulas procedentes do cancioneiro de amigo: «Con auga de sede vella / namorar eu namoreina, / meu amigo!».

Na longa posguerra e no franquismo, o neotrobadorismo será promovido na Galiza desde sectores do galeguismo cultural como unha maneira de dar continuidade á literatura galega anterior a 1936; ao tempo, contribuirá a reforzar a idea dunha Galiza atemporal por medieval, plasmada no modelo do *cossante*³, non por acaso denominado por Filgueira Valverde (1959) forma inmóbil. A singularización de modelos concretos no cancioneiro de amigo —a cantiga de santuario, en *Seis canciones de mar* in modo antico (1941) do propio Filgueira— e o surximento dun neotrobadorismo en segundo grao, de teor popularizante, que non bebe nos versos medievais mais nas recreacións cunqueirianas, son dúas notas que marcan a orientación principalmente arqueolóxica desta tendencia na posguerra. En Portugal a revivescencia tradicionalista da cantiga de amigo vai ter lugar no círculo vinculado á revista *Távola Redonda*, e poetas como Manuel Couto Viana, Sebastião de Gama ou Fernanda Botelho recrean e recuperan símbolos, formas e cantigas concretas (Cunha 2008: 50-53). A mesma orientación estará presente, como veremos, na obra da brasileira Stella Leonardos.

A partir da década de 70 e, sobre todo, de 80, as aproximacións ao legado medieval nos tres espazos literarios adquiren un carácter máis individual e puntual, afastado de fórmulas. Na Galiza, son de particular interese as realizadas por autores como Ricardo Carvalho Calero, que nos seus anos mozos ensaiara un neotrobadorismo formulario nas «Cantigas do amor lonxano» (1928) e que, na súa madurez vital e literaria, establece un diálogo renovado co legado do cancioneiro de amigo, con tintes de reflexión metapoética e conscientemente afastado de modelos puramente formais, en *Cantigas de amigo e outros poemas (1980-1985)* (1986): «Amiga, sem necessidade / de refrâm nem paralelismo / direi a minha angústia e menos o meu gozo».

III. EN DIÁLOGO COS TEXTOS EMBLEMÁTICOS

Os primeiros poemas que dialogan co intertexto trobadoresco tomaron como referencia concretas cantigas de amigo para as adaptar lingüística e

³ Composición poética caracterizada pola utilización dos dísticos pareados con refrán, o paralelismo e o *leixa-pren*, tal e como o poema de Diego Hurtado de Mendoza coñecido con este título.

poeticamente á contemporaneidade. Este *aggiornamento* do texto poético medieval foi unha pauta común aos espazos galego, portugués e brasileiro.

Na última década do século XIX, o poeta portugués João de Deus compón «Desalento», subtitulado como «Retoque da lírica 505 do Cancioneiro da Vaticana», unha actualización da cantiga «Par Deus, coitada vivo» (V 505 / B 918) de Pero Gonçalves de Porto Carreiro. Virado o século, o galego Eduardo Pondal, na «Cantiga trobadoresca ao modo de João Zorro» (1905) —inédito resgatado por Ferreira (1998)—, realiza un exercicio de apropiación poética de «Pela ribeira do río salido» (B 1158/ V 760) convertendo o espazo ameno dos versos medievais no espazo isolado do «bosco» pondaliano. No Brasil, Martins Fontes actualiza en «Solau» os versos de «Fez ãa cantiga d'amor» (B 1173/ V 779) de Juião Bolseiro. Nos tres casos, estamos ante unha acción esencialmente reprodutiva, aínda non produtiva, que adapta —no nivel léxico, gramatical, simbólico e pragmático— cada cantiga á contemporaneidade.

Porén, non foron estas as cantigas nin estes os trobadores —coa excepción de Joan Zorro— máis veces referidos nos poemas contemporáneos. Serán Don Denis, Martin Codax e Meendinho quen conformen a tríade selecta de autores trobadorescos a cuxos versos e cantigas acudiron unha e outra vez poetas de moi diversa condición estética, con certas preferencias e especificidades de pendor nacional.

Don Denis, como Rei Lavrador e Rei Trovador, encarnación da nacionalidade portuguesa, será unha e outra vez citado, homenaxeado ou parafraseado na poesía lusitana (Rodríguez 1995), con «Ai flores, ai flores do verde pino» (B 568 / V 171) —«um dos [poemas] mais conhecidos da Idade Média peninsular» (Reckert/Macedo s.d.: 194)— como principal referencia: a combinación das árbores como correlato da saudade amorosa coa nostalxia do *locus amoenus* será reiteradamente revisada por poetas contemporáneos. «Pinhal do Rei» (*Ilhas de Bruma*, 1917), poema de Afonso Lopes Vieira, exemplifica a fusión dos versos da célebre cantiga de amigo dionisina coa retórica e a poética saudosista, a través da identificación das «flores do verde pino» coas do piñeiral de Leiria plantado por orde real. As flores dionisinas pasarán a selo da Saudade, alma de Portugal, e as carabelas, identificadas cos piñeiros reais, simbolizarán o Portugal imperial e conquistador: «Ai flores, ai flores do Pinhal florido, que vedes no mar? / Ai flores, ai flores do Pinhal florido, / que grande saudade, que longo gemido / ondeia nos ramos, suspira no ar!».

Lopes Vieira voltará sobre a cantiga en novos textos, ben como Afonso Duarte e António Sardinha, ambos poetas do círculo saudosista, que retomarán os célebres versos en senllos poemas. Na mesma orientación podemos situar a glosa da cantiga realizada por Fernando Pessoa —que recreara

a figura do Rei Trovador na *Mensagem*— no poema inédito resgatado por Roque (2014: 155) que fai das flores trobadorescas, «flores de Portugal».

Outros autores que reinterpretan e reutilizan a cantiga de Don Denis son Vitorino Nemésio, nas «Cantigas de amigo ao pinheiro»; Jorge de Sena, un dos máis insistentes cultores neotrobadorescos, nas «Variações sobre cantares de D. Dinis», ou Manuel Alegre, en varios poemas virados para a intervención política. Roque (2014) levanta mencións de carácter incidental aos versos dionisinos en poemas de Nuno Júdice ou Herberto Helder, e subliña a transformación subversiva do *incipit* da célebre cantiga dionisina realizado por Catarina Nunes de Almeida nun dos poemas de *Bailias* (2010): «Ai noites ai noites / De sol a pino».

A fortuna dos versos de Joan Zorro na poesía portuguesa contemporánea foi igualmente notábel. Afonso Lopes Vieira, agora con base en «El-rei de Portugale» (B 755 / V 1153), parte novamente dunha cantiga para, no poema «As barcas», expresar por igual a decadencia e a nostalxia do Imperio. A mesma cantiga vai servir de intertexto a «Barcas Novas» (1964) de Fiamma Hasse Pais Brandão —incluído no volume homónimo de 1967—, poema encabezado polos versos doutra cantiga do xogar, «En Lixboa sobre-lo mar» (B 1151bis, 1152 / V 754). A autora fai unha relectura en chave política do cancionero de amigo, e utiliza a mesma tradición trobadoresca en que bebera a portugalidade do Estado Novo para revoltarse contra el e denunciar a guerra. Apagando a voz lírica e con base nun entramado retórico que bebe na *variatio* e na *repetitio*, o poema constrúe a identificación entre «barcas novas» e «armas novas», un pólo bélico e masculino, fronte a un espazo de paz que noutros poemas do libro encarnan figuras como a padeira de «Poema pra a Padeira que Estava a Facer Pão Enquanto se Travava a Batalha de Aljubarrota». Fiamma, que fixo do diálogo coa tradición literaria unha das trabes da súa obra poética, voltará ao xogar en «O texto de Joan Zorro», título escollido non por acaso para unha súa escolma poética.

Na Galiza foron as sete cantigas de Martin Codax os intertextos medievais máis frecuentados⁴. Desde Carles Riba, o poeta catalán que mencionara as ondas do mar nun dos seus «Cantares d'amigo» (1911) e Xoán Vicente Viqueira, que na parte inicial do seu «Poemeto da vida» (1919) incorporara unha cita literal do refrán de «Quantas sabedes amar amigo» (V 888 / B 1282), o poeta do mar de Vigo vai ser unha e outra vez referencia reiterada na poesía galega contemporánea, ben como na brasileira e, en menor medida, na portuguesa.

⁴ Alonso Montero (1998a, 1998b) revisa a presenza de Codax e Meendinho na poesía galega. Martínez Pereiro (2016) repasa os principais poemas que homenaxearon Codax na Galiza e no Brasil. Davis (1969) realiza unha aproximación á presenza dos trovadores medievais nos tres espazos literarios.

Das cantigas codaxianas foi «Ondas do mar de Vigo» (B 1278 / V 884) a máis veces referida, citada, parafraseada e até parodiada.

Luz Pozo Garza frecuentou o cancionero codaxiano⁵ desde os seus primeiros poemas, como mostran os versos de «Ondas do mar de Viveiro» (1955). Décadas despois, en «Cantiga para ler en tempo de penumbra. En clave de Martin Codax» (*Códice Calixtino*, 1986) actualizará a vivencia do amor desde unha perspectiva feminina para expresar a arela do encontro erótico, incrustando no texto contemporáneo versos de diferentes cantigas da serie codaxiana cos diferentes valores simbólicos asociados nelas ás ondas do mar, motivo fundamental do xogar vigués. A poeta fai realidade o principio que a estudiosa sentara: «Pero decrece enormemente o valor poético do texto se tentamos reescribilo noutra clave. Así: os textos son intocables, hainos que deixar tal cal como a sabedoría do poeta os creou. O único que podemos facer é albiscar na carga simbólica que comportan para recrearnos na dobre significación repartida entre a maxia e a realidade» (Pozo Garza 1996: 103).

Outra poeta galega da mesma xeración, María do Carme Kruckenberg, establece nas ‘Sete cantigas para as 7 cantigas de Martin Códax’ (*Cantigas pra un tempo esquencido*, 1986) un diálogo explícito co macrotexto codaxiano, cantiga a cantiga, poema a poema, elaborando respostas contemporáneas para os versos medievais, unha intención contratextual que se pon de manifesto na presentación editorial do poema e da cantiga en páxinas contiguas e contrapostas. O poema inicial, posto en boca das ondas, dá resposta ás interrogantes da amiga, transformando en certeza a inquietude orixinal, e introduce a figuración do regreso do amigo, nun aceno explícito ao amigo remador que na cantiga de Meendinho faltaba á amiga condenándoa á morte: «Namorado teu amigo, / Remando virá para Vigo».

No Brasil, Martin Codax foi reiteradamente homenaxeado (Maleval 2002). Mário de Andrade en «Ruas do meu Sao Paulo» transforma as ondas codaxianas nas arterias da cidade nun poema en que a inxustiza social e política é o pano de fondo para a procura do humano pola voz poética (Martínez Pereiro 2016). Manuel Bandeira, no coñecidísimo «Cossante» de *Lira de Cinquent’anos* (1940) une a brasileirización das ondas do mar co motivo ollos verdes guilhadianos, nun poema de sólida arquitectura paralelística articulada co *leixa-pren*. Ambos poetas reconstrúen e renomean os seus espazos vitais á luz dos versos codaxianos. Pola súa parte, Stella Leonardos e Francisca Nóbrega compoñen dous poemas co título común de «Barcarola» co cancionero

⁵ As cantigas de Codax, ben como as doutros trobadores do mar, foron obxecto de análise por parte da autora na súa produción ensaística, singularmente en Pozo Garza (1996).

de Codax ao fondo: Leonardos alterna estrofas contemporáneas, que retoman a localización na ermida, e cobras medievais para concluír co envío do «vago cantar» nunha recreación certamente arqueolóxica da cantiga de amigo; Nóbrega desfai en «Onda do meu Mar de Vigo» o motivo central da cantiga codaxiana tornando o mar confidente en puro obxecto de contemplación, para transformar a amiga arelante en suxeito ensimesmado e confortado no seu ensimesmamento, redefinindo a subxectividade feminina construída na cantiga medieval.

«Sedia-m'eu na ermida de San Simion» (B 852 / V 438), a única e célebre cantiga do descoñecido Meendinho, foi tamén obxecto de reelaboración e homenaxe, principalmente na Galiza. Fermín Bouza Brey colocara os versos «Cercáronme as ondas que grandes son / e non hei barqueiro nen remador» como lema de *Nao Senlleira* (1933) e, case tres décadas despois, Manuel María escollerá para encabezar *Mar Maior* (1962) outros versos do descoñecido xograr, «Non hei barqueiro nin remador, / Morrerei fremosa no mar maior». No intermedio, cantiga e trobador suscitaron o tributo explícito de Álvaro Cunqueiro en «Homenaxe a Mendiño» (1955), poema contemporáneo construído como envés da cantiga medieval: o amigo remador toma a palabra para responder á fremosa nunha estrutura marcadamente apelativa que xoga cos códigos xenéricos do cancionero amoroso medieval, envoltos nun manto popularizante, para desnegativizar os significados simbólicos da cantiga e realizar unha gozosa exaltación do amor.

Os versos de Meendinho deron lugar á paráfrase poética de Xavier Seoane «Imitación de Meendiño» (1980) e á refacción interpretativa de Martín de Redondela (Xesús Alonso Montero) «Sedíame, eu, irmana, na illa do amor» (1983). A personalidade do ignorado xograr despertou tamén o interese de poetas que compuxeron tentativos retratos fascinados, como o «Mendiño» (1981) de Xosé María Álvarez Cáccamo, ou combinaron a evocación do trobador co comentario parafrástico da cantiga medieval, tal «A Mendingo, jogral galaico-português do Medievo» (*Futuro Imemorial*, 1985) de Ernesto Guerra da Cal: «Ficou de ti / só essa cantiga/ de uma donzela / virgo que espera/ e desespera/ pela delonga/ do seu amigo / numa ermidinha / do mar de Vigo».

Pola súa parte, Helena Villar Janeiro en «Ben sei que xa viñeches, barqueiro, meu amigo» (1982) responde a interrogante do refrán na proposta editorial de Giuseppe Tavani («Eu atendend'o meu amigo? E verrá?»): a voz da amiga afirma a certeza do encontro e escribe un final feliz en que acompaña o amigo a través das ondas do mar («Non. Meu barqueiro amigo, / polas ondas do mar / irei contigo»), nunha acción decidida que rompe co rol pasivo da voz feminina na cantiga medieval.

Versos e cantigas doutros trobadores foron igualmente retomados en diversa maneira, por autores e autoras contemporáneas, con resultados ben notábeis en poemas de Álvaro Cunqueiro («Pero Meogo no verde prado»), Francisca Nóbrega, Eugénio de Andrade, Uxío Novoneyra (os poemas *referidos* a Airas Nunez e Joan Airas) ou David Mourão Ferreira. En conxunto, as cantigas de amigo emblemáticas deron lugar a poemas que oscilan entre a paráfrase interpretativa e a evocación puntual de versos, palabras-chave e símbolos.

IV. UN MOLDE PARA A SÁTIRA

Entre as actualizacións da cantiga medieval no século xx é de particular interese a resignificación da cantiga de amigo como modelo para a intervención política, especialmente na poesía portuguesa da década de 60, no contexto da ditadura salazarista e das guerras coloniais. Unha estratexia contratextual, que pon ás avesas a cantiga de amigo, como sinalamos a propósito de «Barcas Novas» de Fiamma Hasse Pais Brandão. Pola mesma altura, Manuel Alegre logra en «Como ouvi Linda cantar por seu amigo José», de *Praça da Canção* (1964), o exemplo máis acabado da fusión dos tópicos e das estruturas da cantiga de amigo coa poesía de intervención. Apoiado non por acaso na célebre cantiga dionisina das «flores do verde pino», o poeta sèrvese do motivo da ausencia do amigo para transformar a angustia amorosa en denuncia das detencións ilegais e da represión da policía política salazarista: «Se sabeis novas do meu amigo / novas dizei-me que vou morrendo / por meu amigo que me levaram / num carro negro de madrugada».

Partindo igualmente da cantiga de Don Denis, José Carlos Ary dos Santos fai en «Catinga⁶ de Inimigo» —evidente xogo de palabras paronomásico co nome do xénero trobadoresco— un poema de denuncia da represión, da tortura e do fascismo, combinando elementos dos códigos da cantiga de amigo cos da cantiga de amor: «Minha senhora da cruz vermelha / crucificada na cruz gamada / trazeis-me novas da minha orelha? / Ai é cortada!».

«Illa do amor, illa da morte» (1976) de Valentín Paz Andrade —publicado en *Cen chaves de sombra* (1979)— é un novo exemplo da utilización dos textos emblemáticos ao servizo da denuncia política. O autor reproduce literalmente expresións da cantiga de Meendinho para opor «a Illa que nascera baixo o sino do amare» ao «fin sanguíento» que tivera San Simón como

⁶ Segundo explica Cunha (2008: 49), o vocábulo ‘catinga’ remete para o contexto colonial, pois é usado en Mozambique para designar un olor desagradábel asociado principalmente á suor.

cárcere que fora para os presos políticos logo do golpe de estado do xeneral Franco en 1936, nun apelo á memoria da represión de que a illa fora tamén escenario.

Porén, a intersección entre sátira e cantiga de amigo non tivo só como resultado a sátira unicamente política. Na Galiza o xénero de amigo foi tamén molde para a invectiva persoal, en poemas escritos para a circulación privada, de man en man, que utilizaron as diferentes variantes do xénero medieval para a burla encuberta dos contemporáneos. É o caso de «Beilada de fodienda nas Cíes» asinada co pseudónimo Pero de Fonlor⁷, recuperado por María Xosé Queizán, destinataria principal do poema, na súa autobiografía *Vivir a galope* (2018: 315). O poema, difundido en copias mecanoscritas en 1964, sérvese dos códigos retóricos da cantiga de amigo e da ambientación no mar de Vigo celebrado nas cantigas de Meendinho e Martin Codax para compor un escarnho arredor da suposta promiscuidade sexual da destinataria —motivo frecuente do vituperio dirixido ás mulleres na cantiga de escarnho e maldizer— cunha linguaxe abertamente obscena.

No mesmo ámbito da sátira pode ser considerada algunha das cantigas (*neo*)*trobadorescas* que Jorge de Sena, sempre en diálogo coa tradición literaria, inseriu na novela *O Físico Prodigioso* (1977 [1964]), en concreto «Ao rio perguntei por meu amigo», combinación de maldizer apostro e de escarnho de amigo. Metricamente organizado en dísticos con refrán e rigorosamente estruturado segundo os principios do paralelismo e do *leixa-pren*, o texto glosa os motivos da partida do amigo e do baño ritual, ambos utilizados nun sentido desviado: quen realiza o baño non é a *dona virgo*, mais o amigo, e non como preparación do amor mais como purificación do «pecado», subvertendo drasticamente os valores trobadorescos, pois «é, no fondo, o lamento do próprio Diabo, uma vez que o acto sexual consumado foi entre o Físico e ele próprio, que o ama sem ser correspondido» (Cunha 2008: 72-73).

V. AGORA FALA A AMIGA

Décadas despois da publicación dos primeiros poemas neotrobadorescos, coñecemos as lecturas poéticas das cantigas medievais realizadas por autoras, necesariamente dispares entre si: nalgunhas poetas, a invocación

⁷ Queizán (2018: 315-319) indica que o poema surxiu do círculo que rodeaba a Ramón Piñeiro e tivo como autores/indutores/colaboradores a Arcadio López Casanova, Carlos Casares e Salvador García-Bodaño. María Xosé Queizán e o seu esposo na altura, Xosé Luís Méndez Ferrín, mantiñan posicións políticas diverxentes ás do grupo articulado arredor de Piñeiro. Ambos son obxecto do poema.

medieval é incidental, noutras, forma parte dunha poética que ten forte ancoraxe na tradición literaria; por veces, a pesar de ocasional, é recorrente ao longo do tempo. Todas mostran nas súas creacións un potencial subversivo e transformador (político, poético e de xénero) máis ideolóxico do que formal.

As poetas dialogan especialmente cos textos emblemáticos do cancionero de amigo, para actualizar a voz da amiga e, con frecuencia, redefinir, desvendar ou cuestionar a identidade e os roles de xénero que a cantiga medieval lle asignaba. O diálogo coa cantiga de amigo, xeralmente virado cara á subxectividade, abranxe unha ampla gama de rexistros, desde a experiencia erótica até a afirmación feminista.

O vínculo entre voz e autoría, e a representación da voz e da muller no texto medieval son revisados canto á definición do corpo, do desexo e do amor en *Minha Senhora de Min* (1971) de Maria Teresa Horta, que valeu á autora a censura e a investigación pola PIDE, a policía política portuguesa. Se ben o título do poemario remite para unha *trova* de Sá de Miranda, son incorporados acenos á cantiga de amigo e de amor, nun discurso de afirmación en femenino do eu poético, do propio corpo e da propia voz. Desde unha posición militantemente feminista⁸, o discurso de emancipación amorosa e sexual contesta a identidade e os roles de xénero adxudicados á muller pola ditadura e, na definición dunha muller activa e dona de si, tamén desvenda o papel asignado á *dona virgo* na cantiga de amigo e á *senhor* na cantiga de amor. Case vinte anos despois, este poemario será invocado por Ana Luisa Amaral en *Minha Senhora de Quê* (1990) para reavaliar a vixencia da afirmación da autonomía feminina e do dominio e da propiedade do propio corpo, e pór de manifesto a «indefinición, dúbida e ‘fragilidade’ como atributos legítimos do suxeito poetizante feminino» (Klobucka 2009: 324).

Poesía amorosa da coita, de perspectiva feminina e feminista, que deliberadamente foxe da aproximación mimética ou formalista é a da brasileira Hilda Hist nas *Trovas de Muito Amor para um Amado Senhor* (1960), realizada desde a apropiación de tópicos trobadorescos, ben como catrocentistas e quíñentistas (Maleval 2002: 57). A voz feminina louva a propia habelencia no trobar, nunha volta ao motivo do *gap* presente en tantas cantigas de amigo. Unha voz poética que afirma e asenta a súa condición de creadora e que, envolta en resonancias de bailadas, asume para si o deber do canto negado ás rapaciñas: «Moças donzelas / Querem cantar amor / Sem mais aquelas. // Canto eu por elas».

⁸ Que a autora manifestou reiteradamente, por exemplo nas *Novas cartas portuguesas* (1972), en coautoría con Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, obra prohibida pola censura e pola que as autoras foron obxecto de procesamento xudicial.

Autoproclamada «neta de Don Denis», Natália Correia mostra o dominio dos códigos xenéricos trobadorescos en «Queixam-se as novas amigas en velhos cantares de amigo» e «Alegram-se as velhas amigas en novos cantares de amigo» (*O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*, 1999). As series, de quiasmáticos e antitéticos títulos, articúlanse arredor da expresión do lamento e do gozo de suxeitos femeninos, nunha formulación enunciativa que recolle a coralidade e dá sentido comunitario ao apelo ás amigas confidentes da cantiga de amigo. «Queixam-se as novas amigas en velhos cantares de amigo» denuncia a perturbación da guerra no mundo do amor: o espazo das amigas é a natureza, o espazo rural da serra que se opón ao espazo dos homes na cidade, nunha asociación cidade-home-guerra, antitética de serra-muller-paz, que poderíamos cualificar de eco-pacifista: «Estranhas ao mundo que os nossos amados / Fizeram com indústrias e infames ofícios». «Alegram-se as velhas amigas em novos cantares de amigo» modula a celebración do amor so o manto de bailadas, albas e mariñas no rico tecido simbólico de cantigas emblemáticas de Don Denis, Martin Codax, Joan Zorro, Pero Meogo ou Airas Nunez, cunha sabia utilización e dosificación dos procedementos retóricos ligados á *variatio* e á *repetitio* en que os *soldadinhos* de abril, «trazem flores em vez de balas / para libertar as belas». En conxunto, Natália Correia, á par que actualiza os códigos da cantiga de amigo, propón unha (re)interpretación moral da historia de Portugal.

Autora de ligazón plural coa materia medieval (Maleval 2002: 48-54) é Cecília Meireles que no «Cantar de vero amor» (1964) presenta unha singular cantiga de amiga: unha canción de despedida que recoñece no molde retórico do cancionero de amigo a fórmula mellor para expresar a arela da permanencia do amor alén da morte. O motivo da partida forzosa do amigo é invertido pola autora que, nas vésperas do propio pasamento, dá voz á súa (indesexada) despedida do amado envolvendo o poema nun emotivo ton de espiritualidade transcendental: «Ah! do que disse nada mais se diga! / Vai-se a tua Amada —vai-se a tua Amiga! // Ah! do que era tanto, não resta mais nada... / Mas houve essa Amiga! mas houve essa Amada!».

Stella Leonardos —«a mais fecunda cantora das nossas tradições» (Maleval 2002: 72)— realiza no 'Códice ancestral' (*Amanhecência*, 1974), unha revisión do lirismo trobadoresco, cantiga a cantiga, utilizando o modelo mote-glosa para desenvolver paráfrases actualizadoras que incrustan versos medievais no texto contemporáneo. Cantigas de Pero Meogo, Don Denis, Pedro Gonzalez de Portocarreiro, Martin Codax, Fernand'Esquio son escollidas para un diálogo abertamente intertextual que non agacha, até na grafía, a súa vontade arqueoloxizante: «'As froes do meu amigo' / van, 'briosas van no navio'. / E froes vagas sospyran / aa fror das vagas, sospyran. / Ay froes!».

Nas poetas galegas é manifesta a querenza por textos emblemáticos do cancioneiro de amigo, como vimos nos poemas de M.^a do Carmo Kruckenberg e Helena Villar Janeiro mencionados no punto III, que mostraban a afirmación do suxeito feminino e o cuestionamento do rol pasivo que a amiga desenvolvía no xénero medieval. Desde coordenadas similares, Luz Pozo, constante no diálogo co texto medieval, mostra en poemas como «En Vigo, no sagrado» —subtitulado «A xeito de cantiga»— unha contida exaltación do goce erótico servíndose de alusións ao tecido simbólico de cantigas da autoría de Pero Meogo, Martin Codax, Nuno Fernandez Torneol e Meendinho para cantar o pracer do encontro co amigo «no sagrado segredo / de Vigo».

En suma, perspectivas plurais que conflúen na redefinición da voz da amiga medieval e nun achegamento ao acervo trobadoresco máis produtivo do que reprodutivo.

VI. A PARODIA

Os rexistros paródicos acompañaron o propio surximento das elaboracións neotrobadorescas e naqueles espazos onde o neotrobadorismo contará cunha longa traxectoria alcanzarán tamén esta propia tendencia.

O poeta brasileiro Augusto Meyer nos *Poemas de Bilu* (1929) deixou numerosos exemplos de «poema-piada, tão caro à iclonocastia moderna» (Mallevat 2002: 36), como a «Bailada», exemplo do neotrobadorismo lúdico característico do poeta e ensaísta de Porto Alegre, que incorpora a memoria dos versos de «Bailemos nós já todas tres, ai amigas» (B 879 / V 462) de Airas Nunez, de «Bailemos, agora, por Deus, ai velidas» (B 1158 bis / V 761) de Joan Zorro e da cantiga dionisina «Proençaes soen moi ben trobar» (B 524 / V 127): «Mas bailemos, mentr'al non fazemos. / Bailemos poemas, cantigas, bailadas, / Bailemos, ai Bilu, bailemos ao menos / No ritornelo destas retornadas!».

Na Galiza, o *Cancioneiro de Monfero* (1953) de Xosé M^a Álvarez Blázquez pode ser considerado como unha tentativa de liquidación paródica do neotrobadorismo, nun contexto en que boa parte das súas realizacións deixaran de ter a cantiga trobadoresca como modelo. Este poemario, un falso cancioneiro medieval que conservaría vinte e nove cantigas —algunhas anónimas e outras da presunta autoría de seis trovadores distintos, algúns da invención do falso editor—, é presentado como adianto da edición dun manuscrito achado no mosteiro coruñés, copiado por un tal frei Ramón Pazos. Álvarez Blázquez *editaría* oito cantigas, do xénero de amigo e de escarnio. O *Cancioneiro*,

asentado nun coñecemento apurado da lírica trobadoresca⁹, levaría ao extremo o diálogo coa poesía medieval: o regreso ás orixes suporía a imitación total, sería principio e fin do propio neotrobadorismo. Así trobaba o inexistente Riandiño, xogar:

Amigas, quando vier
meu amigo demandar
por mí, que vaia veer
se estarey ante o altar
de Santa Comba, ú m'él víu
o día que se partíu.

O multifacético Antón Reixa levou alén os versos de Meendinho en «Contrabando de amigo» (*Viva Galicia Beibe*, 1994) para, entre a parodia e o realismo social, actualizar o escenario da cantiga medieval, transformado agora en observatorio das idas e vidas do narcotráfico: «Sentada estou na Illa de San Simón / Esperando, meu amigo, aí, que volvas do Gran Sol / e pola ponte de Rande van e veñen sen parar / moitos coches, meu amigo, que non veñen do Gran Sol».

Cunha forte vontade desacralizadora dos textos canónicos, a portuguesa Adília Lopes vai intervir sobre emblemáticas cantigas de amigo en poemas de *Clube da poetisa morta* (1995) e *Sete Rios Entre Campos* (1997), recollidos en *Dobra* (2009). Uns versos de Vitorino Nemésio («Já portuguesamente / Riman 'noite' e 'boite'»), que marcan o ton lúdico e proporcionan a chave retórica, van encabezar un breve poema inspirado no cancionero de Martin Codax («De mão dada / com o meu amigo / vejo os filmes / de Jean Vigo») en que o motivo trobadoresco da espera polo amigo ausente é invertido para colocar no centro do poema unha escena cotiá de intimidade compartida.

A parodia alcanzará o propio neotrobadorismo na deconstrución humorística de «Neotrobadorismo» do colectivo Ronseltz, serie incluída no poemario *Unicornio de cenorias que cabalgas os sábados* (1994), testemuño da súa actividade en recitais performativos na década anterior, en que primaba a vontade rupturista e parodística. Os catro poemas da serie levan ao extremo os mecanismos dunha fórmula que tivera longa fortuna e extenso uso, como mostra o derradeiro texto: «Ondas do mar de Vigo / se vistes meu amigo: / que marchei». En tres versos, é anulado o motivo da espera da amiga, que logo de séculos de proclamar a súa inquietude pola ausencia do amigo e arelar o seu retorno, desiste de

⁹ Blázquez viña de realizar para a editora Galaxia a *Escolma de poesía galega. Escola medieval galego-portuguesa (1198-1346)* (1953), publicada con prólogo de Manuel Rodrigues Lapa.

agardar. Fronte á pasividade e á espera perpetua do cancionero de amigo, a indefinida voz do poema é a dun suxeito activo que se expresa coloquialmente e que utiliza as ondas do mar non como confidentes da súa angustia ou eventuais portadoras de novas do amigo/amado, mais como mensaxeiras da súa decisión. O poema desacraliza o texto canónico e actualiza de vez a cantiga medieval.

VII. A MODO DE CONCLUSIÓN

A cantiga de amigo foi tradición literaria produtiva na Galiza, Portugal e Brasil durante os séculos xx e xxi, con intermitencias, puntos de encontro e particularidades en cada época e espazo literario. A alusión, a réplica de estruturas formais, a imitación son os principais modos na relación formal coa materia medieval que os textos poéticos mostran. Homenaxes, parodias, poemas contratextuais, humor, intervención política.. son posíbeis nun diálogo intertextual e intersecular que continúa na actualidade e no que prima a vertente produtiva sobre a reprodutiva.

Se o interese inicial pola cantiga de amigo tivo unha forte compoñente ideolóxica, pola definición do xénero como nacional, as aproximacións contemporáneas desvendan os códigos retóricos, mais tamén ideolóxicos, que operan nun xénero pretensamente inxenuo e tradicional e, nas lecturas abertamente feministas, revelan, cuestionan e contratextualizan o rol asignado á voz feminina no cancionero de amigo.

A produtividade da tradición trobadoresca mostra nos versos contemporáneos como, parafraseando Fiamma, existimos sobre o anterior.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO MONTERO, Xesús (1998a): «Fortuna literaria dos tres poetas da ría de Vigo», en Henrique MONTEAGUDO / Luz POZO GARZA / Xesús ALONSO MONTERO, *Tres poetas medievais da ría de Vigo. Martín Codax, Mendiño e Xohán de Cangas*. Vigo: Galaxia, pp. 245-332.
- ALONSO MONTERO, Xesús (ed.) (1998b): *Homenaxe ós tres poetas medievais da ría de Vigo. Martín Codax, Mendiño, Johán de Cangas*. A Coruña: Real Academia Galega.
- CASAS, Arturo (2021): *Procesos da historiografía literaria galega. Para un debate crítico*. Venezia: Ca' Foscari.
- CUNHA, Sílvia Marisa DOS SANTOS ALMEIDA (2008): *Un Chant Novel. A inspiração (neo)trobadoresca na poética de Jorge de Sena*. Aveiro: Universidade. Dissertação de mestrado.

- CUNHA, Carlos Manuel FERREIRA DA (2002): *A construção do discurso da história literária na Literatura Portuguesa do século XIX*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos.
- DAVIS, William Myron (1969): *Neo-troubadourism in Galicia, Portugal and Brazil*. New York: New York University. Tese de doutoramento.
- FERREIRO, Manuel (1997): «Pondal 'ao estilo' de Joan Zorro: a primeira cantiga neotrobadoresca galega», en *Actas do Congreso O Mar das Cantigas*. Xunta de Galicia: Santiago de Compostela, pp. 213-234.
- FILGUEIRA VALVERDE, José (1959): «El retorno a la 'forma inmóvil' en la lírica gallega», en *Ínsula*, 152-153: p. 6.
- FRANCO, Hilário / VIEIRA, Yara FRATESCHI / MONGELLI, Lénia Márcia DE MEDEIROS (2008): «Estudos Medievais no Brasil», en *Revista de poética medieval*, 21: pp. 177-219.
- KLOBUCKA, Anna M. (2009): *O Formato Mulher. A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa*. Coimbra: Angelus Novus.
- LÓPEZ, Teresa (1997): *O neotrobadorismo*. Vigo: A Nosa Terra.
- (2003): «Lírica trobadoresca e poesía contemporánea. *Se o noso amor e os peixes Sar arriba andasen* de Bernardino Graña», en M.^a Amparo MALEVAL / Francisco SALINAS (ed.), *Estudos galego-brasileiros*. Rio de Janeiro: H.P. Comunicação, pp. 257-280.
- MALEVAL, M.^a do Amparo TAVARES (2002): *Poesia medieval no Brasil*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha.
- MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo (2016): «O teimoso ecoar das ondas codaxianas. Da mimese pasadista á apropiación actualizadora do 'poeta menor' et alia», en Graça VIDEIRA LOPES / Manuel Pedro FERREIRA (ed.), *Do canto à escrita: Novas questões em torno da Lírica Galego-Portuguesa. Nos cem anos do Pergaminho Vindel*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, pp. 109-131.
- OVIEDO Y ARCE, Eladio (1916-17): «El genuino 'Martin Codax' trovador gallego del siglo XIII. Texto literario y musical», en *Boletín de la Real Academia Gallega*, XI: pp. 1-16, 57-73, 89-104, 121-136 21-135 e XII: pp. 153-162, 233-257 e 265-271.
- PEREIRA, Paulo Alexandre (2009): *A Beleza Imortal das Catedrais. Afonso Lopes Vieira e a Imaginação Medievalista*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2021): «Un ajuste de cantos: a lírica trobadoresca e a renegociación dos roles de xénero na poesía portuguesa contemporánea», en *Boletín galego de literatura*, 57: pp. 67-91.
- POZO GARZA, Luz (1996): *Ondas do mar de Vigo. Erotismo e conciencia mítica nas cantigas de amigo*. A Coruña: Espiral Maior.

- QUEIZÁN, María Xosé (2018): *Vivir a galope*. Xerais: Vigo.
- RECKERT, Stephen / Helder MACEDO (s. d.): *Do Cancioneiro de Amigo*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- RODRIGUEZ, José Luís (1995): «O eco de Dom Denis na literatura posterior», en Juan Salvador PAREDES NÚÑEZ (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 4, pp. 179-202.
- ROQUE, Ana Raquel Baião (2014): «Vi Hoj'eu Cantar D'Amor. Ecos dos Cancioneiros Medievais na Poesia Portuguesa», en Graça VIDEIRA LOPES e Manuele MASSINI (ed.), *Cantigas trovadorescas da Idade Média aos nossos dias*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, pp. 133-193.
- VARNHAGEN, Francisco Adolpho de (1870): *Cancioneirinho das Trovas Antigas colligidas de um grande cancinoeiro da Bibliotheca do Vaticano precedido de uma notícia crítica do mesmo grande cancioneiro, com a lista de todos os trovadores que comprehende, pela maior parte portuguezes e gallegos*. Vienna: Typographia I. e R. do E. e da Corte.

SOBRE OS AUTORES E AS AUTORAS

Mariña Arbor Aldea é graduada en Filoloxía Hispánica, Licenciada e Doutora en Filoloxía Románica. Tras formarse na Universidade de Santiago e de realizar un bienio de posdoutoramento na Università degli Studi di Padova (Italia), regresou á USC como Investigadora Ramón y Cajal. Nesta universidade desenvolve agora o seu labor como profesora titular.

Entre as súas publicacións destacan *O cancionero de don Afonso Sanchez. Edición e estudio* (2001), *Cancioneiro da Ajuda* [edición facsímile] (2008), *Cancioneiro da Ajuda. Transcripción e notas* (2015), ou os volumes en que participa como autora e coordinadora, como *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa* (2010), *Pergamino Vindel* (2016), *Transitando polas vías da lírica hispánica. A ruta dos trovadores* (2020) ou *Vai lavar cabelos na fontana fría. As orixes da lírica hispánica* (2021). Finalmente, a profesora Arbor Aldea forma parte do proxecto *Universo Cantigas* (www.universocantigas.gal) como IP2.

Xosé Bieito Arias Freixedo é doutor pola universidade de Santiago de Compostela cunha tese sobre a obra poética do trovador Roi Fernandiz de Santiago (1999) (<http://locuscriticus.webs.uvigo.es/Roi/index.html>) e profesor titular do departamento de Filoloxía Galega e Latina da Universidade de Vigo. Forma parte do equipo de investigación do proxecto *Universo Cantigas* (<http://universocantigas.gal>), que está a realizar a edición dixital completa da poesía trobadoresca galego-portuguesa.

Entre outras publicacións, é autor da *Antoloxía da lírica galego-portuguesa* (2003), así como do libro *Per arte de Foder. Cantigas de escarnio de temática*

sexual (2017). Ten publicados numerosos traballos en revistas e volumes especializados no ámbito da crítica textual e da edición de textos, focados fundamentalmente na análise de problemas editoriais de diversa tipoloxía que presentan os textos trobadorescos.

Ângela Correia é profesora na Facultade de Letras da Universidade de Lisboa e investigadora no Centro de Linguística da mesma universidade. A súa área de investigación principal é a Crítica Textual e a Lírica Galego-Portuguesa, á que ten dedicado bibliografía diversa incluíndo dous libros (*Ama. A Importância de um Nome no Conhecimento Sobre os Trovadores Galego-Portugueses*, 2016; *O outro nome de «Don Estevan». Oito Sátiras Trovadorescas Relacionadas com Sancho II de Portugal*, 2021) e dúas teses. É tamén editora de Camilo Castelo Branco, un dos mais proeminentes escritores portugueses do século XIX, téndose responsabilizado da edición crítica de seis volumes. Editou igualmente dúas obras do escritor portugués do século XX Vitorino Nemésio. É directora do web Bibliotrónica Portuguesa, creado en 2007, no ámbito do cal coordina a reedición de libros esgotados e desenvolve a actividade de edición de orixinais.

Leticia Eirín licenciouse en Filoloxía Galega na Universidade da Coruña e doutorouse nesta mesma universidade no ano 2012. Na actualidade é profesora da Área de Filoloxías Galega e Portuguesa da Universidade da Coruña.

O seu traballo de investigación está centrado na literatura medieval galego-portuguesa. De entre as súas publicacións destaca a edición da obra teatral *Auto chamado dos Enfatriões*, de Luís de Camões (2008), *O cancionero de Pero Mafaldo. Edición crítica* (2014), en colaboración con Manuel Ferreiro, ou *A visión do amor no cancionero de Don Denis. Estudo e edición de 33 cantigas de amor* (2015). Fai parte do proxecto *Universo Cantigas*, que ten como obxectivo realizar a edición crítica dixital da lírica profana galego-portuguesa (<http://universocantigas.gal>).

Manuel Ferreiro é catedrático de Filoloxías Galega e Portuguesa na Universidade da Coruña. A súa actividade investigadora abala entre a Lingüística Histórica e mais a Ecdótica e a Crítica Textual: os dous volumes da *Gramática Histórica Galega* (1995-1997) inscribíense na primeira liña de investigación; co segundo núcleo de pesquisa están relacionados os traballos que teñen como obxecto o estudo e a edición de textos medievais, coa publicación de diversos contributos e artigos especializados en revistas e libros colectivos, e mais monografías como *As cantigas de Rodrigu'Eanes de Vasconcelos* ou *O Cancioneiro de Pero Mafaldo*.

A figura e a obra de Eduardo Pondal nuclea outro centro de interese investigador no ámbito da Crítica Textual e do estudo da lingua literaria pondaliana, coa publicación de múltiples estudos, nomeadamente os catro volumes da súa obra completa (1995-2005) e numerosos traballos e monografías sobre o poeta.

Na actualidade dirixe o proxecto *Universo Cantigas*, que ten como obxectivo realizar a edición crítica dixital dos textos que integran a lírica profana galego-portuguesa (<https://universocantigas.gal>).

Miguel García-Fernández é licenciado en Historia, coas especialidades de Historia Medieval e Historia Moderna, e mestrado en Estudos Medievais Europeos pola Universidade de Santiago de Compostela. As súas investigacións céntranse na historia social das mulleres, especialmente en relación coa historia medieval de Galiza, ampliando os seus intereses cara á historia social do poder e o estudo do patrimonio documental galego. Nesta última liña de traballo, é codirector, xunto a Ricardo Pichel, da plataforma de multiedición dixital *EGPA. Escritorio Galego-Portugués Antigo*. Ademais de ser autor de máis de medio cento de publicacións e de participar en diferentes proxectos de investigación e congresos nacionais e internacionais, actualmente forma parte do persoal técnico do Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento (CSIC-Xunta de Galicia) e do persoal investigador colaborador do Instituto da Lingua Galega (USC).

Pär Larson é director de investigación no Istituto Opera del Vocabolario Italiano (OVI) do Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR) de Florencia, onde traballa desde 1997. Aínda que as súas funcións se centran na lexicografía dos textos medievais italo-románicos, Larson considérase ante todo un filólogo e un lingüista, e as súas publicacións confirman esta afirmación, como mostra a súa gramática histórica ou a súa investigación histórica sobre a lírica italiana das orixes, que van desde os textos vernáculos máis antigos de Córcega ata a lírica profana galego-portuguesa. En 2018 publicou unha pioneira gramática galego-portuguesa titulada *La lingua delle cantigas*, que ao ano seguinte foi traducida e publicada en lingua galega.

Teresa López é profesora na área de Filoloxías Galega e Portuguesa da Universidade da Coruña. A súa investigación está centrada na literatura galega contemporánea, con atención preferente á recepción da poesía medieval na contemporaneidade, á literatura do Rexurdimento e á recuperación e edición de obras inéditas ou descoñecidas. Entre as súas publicacións destacan os libros *Névoas de antano. Ecos dos cancioneiros galego-portugueses na Galiza*

do século XIX (1991) —I Premio de Investigación Lingüística e Literaria Carvalho Calero—, *O neotrobadorismo* (1997), *Sementeira de ronseis. Cinco poetas da vangarda* (2000) e as edicións de *Rua 26. Diálogo limiar* (1996) de Álvaro Cunqueiro, d'*A costureira d'aldea* (2006) de Manuel Lugrís Freire e, en colaboración con Xoán López Viñas, d'*O frade das dúas almas* de Xosé Tobío Mayo (2009). Na actualidade coordina o grupo de investigación ILLA (Investigación Lingüística e Literaria Galega).

José Carlos Ribeiro Miranda é profesor retirado da Facultade de Letras da Universidade do Porto, onde ocupou o posto de 'professor asociado com agregação' no Departamento de Estudos Portugueses e de Estudos Românicos. Fundador do SMELPS (Seminário Medieval de Literatura, Pensamento e Sociedade, R.G. do Instituto de Filosofia da FLUP <https://ifilosofia.up.pt/proj/smelps/apresentacao>); IP do grupo portugués do GDRE-AILP (Groupement de Recherche Européen «Approche Interdisciplinaire des Logiques de Pouvoir dans les Sociétés Ibériques Médiévales»), rede europea de investigación do CNRS (Centre National da Recherche Scientifique-France, 2007-2012); socio de honra da Asociación Hispánica de Literatura Medieval; presidente da Sección Hispánica da International Arthurian Society. As súas áreas de especialización son: Idade Media; Filoloxía; Literatura Comparada; Historia da Cultura; Historia Social da Nobreza.

Henrique Monteagudo é catedrático de Filoloxías Galega e Portuguesa da Universidade de Santiago de Compostela, onde se licenciou e doutorou en Filoloxía Galega e onde exerce desde 1982. Investigador do Instituto da Lingua Galega da mesma universidade. É director da revista *Grial* e presidente da Real Academia Galega. Nas súas liñas de investigación tocou temas de filoloxía, historia da lingua, edición crítica e sociolingüística. Entre os seus traballos relacionados coa lingua e a literatura galegas medievais, salientan as monografías *O son das ondas* (1998), *Historia social da lingua galega* (1999, 2ª ed. 2017), *Letras Primeiras. O foral do Burgo de Caldelas, os primordios da lírica trobadoresca e a emergencia do galego escrito* (2008), e *A nobreza miñota e a lírica na Galicia da primeira metade do século XIII* (2014), así como a edición facsímil do pergamiño Vindel (1998, 2014 e 2017). Igualmente, poden salientarse os artigos «'Cuita grand'e cuidado' (A 32) / 'Coita grand'e coyado' (B 174). Estratigrafía da variación lingüística nos cancioneiros trobadorescos» (2013) ou, entre outros, «Variación scriptolingüística e estratigrafía comparada de A e B. Achegas á proto-tradición manuscrita dos cancioneiros galego-portugueses».

Ricardo Pichel é doutor en Filoloxía Galega e Licenciado en Filoloxía Hispánica pola Universidade de Santiago de Compostela. Foi beneficiario de varias bolsas e contratos predoutorais na Universidade de Santiago de Compostela, na que continúa como investigador colaborador externo no Instituto da Lingua Galega, e na Universidade Complutense de Madrid, da que é colaborador honorario. Na etapa de posdoutoramento foi beneficiario de varios contratos de investigación nas Universidades de Santiago de Compostela, Porto e Alcalá. Nos últimos anos realizou algunhas estadias en centros europeos e estadounidenses. Foi IP de dous proxectos autonómicos, un de I+D+i, financiados pola Comunidade de Madrid, a Universidade de Alcalá e fondos FEDER. Colabora como investigador colaborador en varios proxectos (internacionais de I+D e redes de excelencia financiados con fondos públicos estatais, europeos e/ou estadounidenses (Universidades de Alcalá, Valladolid, Santiago; Birmingham, Porto, California, Canadá). Na actualidade é profesor na Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Gema Vallín é profesora titular na Universidade da Coruña (Departamento de Letras, sección de Románicas) e doutora en Filoloxía Románica pola Universitat de Barcelona. Foi docente na Università degli Studi di Pisa e na Universidade de Santiago de Compostela. Foi profesora convidada na Universitat Autònoma de Barcelona, e impartiu conferencias por convite en universidades de Francia e Italia. O seu campo de estudo é a literatura románica, con especial dedicación á lírica trobadoresca, sobre a que ten publicado monografías e estudos sobre trobeiros, trobadores provenzais e galego-portugueses. A lírica tradicional en relación coa culta, o último período da lírica galega e o corpus galego-castelán tamén ocupan unha parte destacada do seu labor. Fixo parte de numerosos proxectos de investigación nacionais e autonómicos, e na actualidade é IP (xunto á prof^a. María Isabel Toro Pascua) do proxecto do Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades *El origen de la lírica castellana desde las fuentes gallego-portuguesas: poética y retórica* (OlíriCas2).

En este son un cantar farei. *Estudos sobre o universo das cantigas* recolle once traballos que presentan aproximacións recentes ao estudo das cantigas medievals galego-portuguesas, e nomeadamente das pertencentes ao xénero de amigo. Focan aspectos tan fundamentais como as peculiaridades da transmisión manuscrita e codicolóxica das cantigas, a xenealoxía dos trobadores, a edición crítica dos textos, alén da revisión de proxectos en curso como *Universo Cantigas* ou de relecturas poéticas que se fixeron e fan do xénero de amigo nas poesías galega, portuguesa e brasileira contemporáneas.

Estes estudos son obra de doce especialistas procedentes dos ámbitos galego, portugués e italiano e pretenden contribuír a ampliar, desde o rigor filolóxico e tamén histórico, este campo de investigación, coa esperanza de abrir novos diálogos e percursos que engrandezan o xa vizoso ámbito do universo das cantigas galego-portuguesas.

LETICIA EIRÍN é profesora da área de Filoloxías Galega e Portuguesa da Universidade da Coruña. O seu traballo de investigación está centrado na literatura medieval galego-portuguesa, e de entre as súas publicacións destacan *O cancionero de Pero Mafaldo. Edición crítica* (2014), en colaboración con Manuel Ferreiro, ou *A visión do amor no cancionero de Don Denis. Estudo e edición de 33 cantigas de amor* (2015). Fai parte do proxecto *Universo Cantigas*, que ten como obxectivo realizar a edición crítica dixital da lírica profana galego-portuguesa.

