





Carolina Michaëlis  
e o Cancioneiro da Ajuda, hoje

*Edita*  
XUNTA DE GALICIA  
CONSELLERÍA DE EDUCACIÓN E ORDENACIÓN UNIVERSITARIA  
DIRECCIÓN XERAL DE POLÍTICA LINGÜÍSTICA

CENTRO RAMÓN PIÑEIRO  
PARA A INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES

*Conselleiro de Educación e Ordenación Universitaria*  
Celso Currás Fernández

*Director Xeral de Política Lingüística*  
Xesús P. González Moreiras

*Coordinador Científico*  
Manuel González González

*Director Técnico de Literatura*  
Anxo Tarrío Varela

*ISBN*  
000000000000

*Depósito Legal*  
C. 1.303-2005

Santiago de Compostela, 2005

# Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe

*Coordinadora*

MERCEDES BREA

*Autores*

YARA FRATESCHI VIEIRA  
MARIÑA ARBOR ALDEA  
XABIER RON FERNÁNDEZ  
GERARDO PÉREZ BARCALA  
MERCEDES BREA  
ELVIRA FIDALGO  
RAMÓN MARIÑO PAZ  
XAVIER VARELA BARREIRO



SANTIAGO DE COMPOSTELA  
2005



## ÍNDICE

Presentación.....	9
Limiar.....	11
Yara Frateschi Vieira <i>Paixão e paciência: Carolina Michaëlis e a filologia.....</i>	13
Mariña Arbor Aldea <i>Os estudos sobre o Cancioneiro da Ajuda: un estado da cuestión .....</i>	45
Xabier Ron Fernández <i>Carolina Michaëlis e os trovadores representados no Cancioneiro da Ajuda .....</i>	121
Gerardo Pérez Barcala <i>O funcionamento da rima no Cancioneiro da Ajuda.....</i>	189
Mercedes Brea <i>¿Textos discordantes no Cancioneiro da Ajuda? .....</i>	255
Elvira Fidalgo <i>Os efectos do amor segundo os trovadores do Cancioneiro da Ajuda .....</i>	281
Ramón Mariño Paz e Xavier Varela Barreiro <i>O uso dos signos gráficos &lt;u&gt;, &lt;V&gt; e &lt;U&gt; no Cancioneiro da Ajuda.....</i>	309





## PRESENTACIÓN

O Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades non podía quedar á marxe da conmemoración do primeiro centenario da publicación desa magna obra que é a edición crítica do *Cancioneiro da Ajuda* realizada por Dona Carolina Michaëlis de Vasconcelos, a filóloga luso-alemá que demostrou ás claras que, hai cen anos, unha muller, traballando nun punto extremo de Europa como poden ser Coimbra e Lisboa (aínda que a súa formación inicial tivera lugar en Alemaña), podía estar perfectamente ao tanto dos últimos avances metodolóxicos e das máis recentes investigacións no seu ámbito científico. Non só a edición propiamente dita, senón tamén ese segundo volume de estudos que a acompaña, convertéronse de inmediato nun punto de referencia obrigado para todos os que se interesaban pola lírica medieval románica, e deron pulo a toda unha serie de traballos posteriores que fixeron posible que, hoxe, a produción dos trobadores galego-portugueses sexa coñecida en todo o mundo e se estude á par da dos trobadores provenzais, os *trouvères* franceses e os poetas italianos da escola siciliana e o Dolce Stil Novo.

Este volume está feito dende o máis profundo respecto polo labor de Dona Carolina, quere servirlle de homenaxe e, ao mesmo tempo, marcar un punto de inflexión recollendo o que hoxe coñecemos sobre a primeira compilación de cantigas (grazas non só ás súas conclusións senón tamén, en boa medida, ás intelixentes interrogantes que ela deixou sen pechar, e que, en non poucos casos, seguen aínda abertas) e iniciando novos vieiros. Quere ser un “estado da cuestión” de diversas maneiras de achegarse ao estudo e coñecemento da nosa literatura medieval, ao tempo que presenta resultados dalgunhas investigacións recentes dos autores dos distintos capítulos, algúns deles ex-bolseiros deste Centro, que iniciaron aquí a súa andaina e que amosan xa a plena madurez acadada.

Deste xeito, a Consellería de Educación e Ordenación Universitaria vén a sumarse á iniciativa levada a cabo pola Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo que celebrou, o pasado mes de maio de 2004, un congreso internacional que levaba por título, precisamente, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois* e do que xa temos a posibilidade de ver os froitos nas completísimas Actas publicadas a finais do mesmo ano.

CELSO CURRÁS FERNÁNDEZ

*Conseleiro de Educación e Ordenación Universitaria*



## LIMIAR

A comezos do ano 2003, o Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades decidiu conmemorar o inmediato centenario da publicación por Dona Carolina Michaëlis de Vasconcelos da súa monumental edición e estudo do *Cancioneiro da Ajuda* organizando un volume que pasase revista ao que se avanzara nesta centuria no coñecemento da primeira compilación da lírica trobadoresca galego-portuguesa. Encargouse a redacción dunha serie de estudos que deberían ocuparse de cuestións como o propio códice, os aspectos formais dos textos, os contidos dos mesmos, a lingua en que foran compostos, as biografías dos seus autores... e unha valoración do labor filolóxico de Dona Carolina.

O prazo proposto para que o libro vise a luz era o mesmo ano da efeméride, 2004, pero, como acontece tan a miúdo, os compromisos e os obxectivos iniciais deben ir acomodándose ás circunstancias nas que se desenvolve o traballo, o que tanto pode supoñer unha redución como unha ampliación. Así, foi preciso ampliar o prazo de entrega á imprenta, cos desaxustes que iso pode provocar entre capítulos que foron entregados a comezos de 2004 e os que se retrasaron a principios de 2005; no segundo caso, as achegas puideron verse prexudicadas ou beneficiadas, en maior ou menor medida, ademais de pola marcha da investigación persoal realizada complementariamente polos colaboradores, pola celebración –en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón, no mes de maio de 2004– dun congreso co lema *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois*, organizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural da Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo da Xunta de Galicia, do que as Actas apareceron publicadas no mes de novembro do mesmo ano.

Por outra parte, a medida que avanzaba a elaboración dos estudos, os autores víronse forzados a escoller, en ocasións, entre ofrecer un panorama xeral sen afondar en cada un dos problemas que se ían atopando ou restrinxir os obxectivos centrándoos nun aspecto moi concreto para analízalo coa debida detención. De aí a diversidade de tratamentos que se pode advertir neste volume, porque resulta evidente que, entre os dous extremos, caben tamén solucións intermedias.

Yara Frateschi ocúpase do papel desempeñado pola insigne filóloga luso-alemá que, coa súa magna obra, motivou esta miscelánea. Mariña Arbor estuda as características do códice, contrastando a importante bibliografía de referencia da que xa se dispón sobre el. Xabier Ron analiza os datos biográficos que se foron coñecendo a partir do magno estudo realizado por Michaëlis, e achega informacións complementarias inéditas sobre algúns trovadores. Gerardo Pérez Barcala sistematiza o funcionamento da rima nas cantigas transmitidas polo *Cancioneiro da Ajuda*. Mercedes Brea revisa a cuestión dos xéneros para confirmar en qué medida se pode considerar que as pezas compiladas son cantigas de amor. Elvira Fidalgo centra a súa atención no motivo central deste *corpus*, a *coita* e as súas manifestacións. Finalmente, Xavier Varela e Ramón Mariño esmiúzan unha particularidade do sistema gráfico empregado no cancionero, o uso dos grafemas <u> e <v>, establecendo un método de traballo que poderá logo extrapolarse ao resto dos trazos lingüísticos. Antonio Fernández Guiadanes fixo a revisión lingüística de todos os textos e a primeira maquetación dos mesmos. A todos eles, o noso agradecemento polo seu esforzo, pola súa paciencia, polos resultados aos que chegaron. Só resta agardar que este “estado da cuestión” sirva de acicate para que a investigación no eido da lírica galego-portuguesa manteña a súa progresión ascendente.

MERCEDES BREA  
*Coordinadora*

# PAIXÃO E PACIÊNCIA: CAROLINA MICHAËLIS E A FILOLOGIA

YARA FRATESCHI VIEIRA  
UNICAMP

*Meses felizes e saudosos (de Maio a Setembro de 1877) gastei na empresa de decifrar e copiar, com paixão e paciência, essas páginas seis vezes seculares<sup>1</sup>.*

## 1. ALEMANHA E PORTUGAL: UM CASAMENTO ROMÂNTICO

Creio que não exagero ao afirmar que ainda hoje os estudos sobre a história da língua, da literatura e da cultura portuguesas (em especial, mas sem subestimar os peninsulares) devem um grande impulso e significativo aumento de conhecimento aos trabalhos realizados, no último quartel do século XIX e primeiro do XX, por uma estrangeira (uma mulher!), uma pessoa oriunda de um país que não se inclui entre aqueles onde se fala o português –nem, aliás, nenhuma língua românica. É bem verdade, porém, que se trata de uma estrangeira que se integrou totalmente no contexto português e se tornou mesmo cidadã portuguesa, tendo vivido desde 1876 até 1925, ano da sua morte, na cidade do Porto: falo, naturalmente, de Carolina Michaëlis de Vasconcelos<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Vasconcelos 1904a: I, v.

<sup>2</sup> Não há dúvida de que Carolina Michaëlis se dedicou entusiasticamente à sua pátria de adoção; não quero sugerir o contrário. Isso não a impediu, porém, de manter vivos os laços com a Alemanha, não só através dos contactos com intelectuais, mas ainda através da prática sistemática de publicar textos em alemão, em editoras e revistas alemãs (cf. Delille 1985 e 2001). Que ela continuou a manter, na verdade, uma “alma” germânica (não exclusiva, é claro), demonstra-o uma série de declarações: por exemplo, já depois de ter vivido 36 anos em Portugal, em 1912, na sua apresentação oficial na Universidade de Coimbra, refere-se a Berlim, sua cidade natal, como “a metrópole da inteligência”, e, ao desculpar-se por ler o discurso, informa: “Além disso, luto com o idioma, tão delicado e tão difícil, desta minha muito querida pátria adoptiva, sobretudo quando tento versá-lo, falando como se fôsse o meu natural. *Confesso até que tão inclinada sou à língua de Kant e de Goethe –o sumo Júpiter no Olimpo poético moderno– que de preferência a uso no trato familiar com os meus*” (Vasconcelos [1977]: 5.) (itálicos meus). Quem ler a sua escrita em português, porém, mesmo a dos primeiros rascunhos de alguns trabalhos, ou anotações apressadas, constantes do seu Espólio na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, dificilmente concordará com a

O seu caso coloca-nos diante de uma dessas conjunções até certo ponto fortuitas, que se tramam no interior da vida privada, mas afundam as raízes no contexto socio-cultural onde ocorrem. Parece-me, portanto, de toda a importância recuperar aqui, antes de tentar examinar as suas vastas e inúmeras contribuições à filologia portuguesa, as coordenadas –tanto socioculturais como privadas– que presidiram a esse acontecimento singular para o futuro das letras portuguesas, que poderíamos mesmo dizer, com o primeiro trovador, ter sido *fadatz sobr' un pueg au*.

Carolina, ou melhor, Karoline Wilhelmina, nasceu em Berlim, em 15 de março de 1851, em uma família preocupada em estimular o preparo intelectual e profissional das filhas, e em um ambiente nacional de intensa produção cultural, no qual ainda perdurava a lembrança de uma geração de mulheres que haviam suplantado os impedimentos sociais à educação feminina, através de estudos orientados por tutores particulares, leitura assídua e dedicação aos exercícios epistolares. Precedeu-a, por exemplo, dentre essas mulheres ilustradas (freqüentemente políglotas, que se dedicavam de preferência às línguas vivas, enquanto os homens do seu meio davam maior importância ao conhecimento e cultivo das línguas mortas clássicas), uma outra Karoline Michaëlis (1763-1809), a esposa de August Wilhelm von Schlegel (Malkiel 1993: 2)<sup>3</sup>.

Órfã de mãe desde muito cedo<sup>4</sup>, Carolina foi criada, com os seus quatro irmãos, na casa do seu “levemente enigmático”<sup>5</sup> pai, o Dr. Gustav Michaëlis, professor de Matemática da escola secundária, que se interessou mais tarde pela germanística e por aquilo que se chamaria hoje lingüística aplicada, especificamente nos campos da ortografia e da taquigrafia –áreas que o levaram a ocupar-se também com o latim e com algumas línguas românicas, como o espanhol, o francês e o português. Por outro lado, a

---

modesta afirmação: “luto com o idioma, tão delicado e tão difícil”, ... Por outro lado, alguns colegas portugueses não deixam de lembrar a sua costela germânica, ao contraporem os seus métodos e hábitos de trabalho aos que julgavam predominar no âmbito nacional. Cf. Vasconcelos (1912): 249: “(...) a Sra. D. Carolina Michaëlis trouxe para Portugal (...) os habitos de estudo que tornam grande o povo teutonico; e embora em país mais propenso a devaneios do que a longas lucubrações, tem resistido heroicamente à influencia do ambiente, e alcançado victorias a cada passo”.

<sup>3</sup> Para o período de formação da jovem Carolina, fundamento-me nos estudos de Delille (1985 e 2001) e Malkiel (1993). Este último levanta ainda a hipótese (sem poder, contudo, comprová-la com evidência documental) de ter sido C. Michaëlis etnicamente –mas não culturalmente– meio ou um quarto judia, fato que, conclui, “might, additionally, help us to understand her conspicuous precociousness”. (Malkiel 1993: 9).

<sup>4</sup> Delille 1985: 4. Malkiel (1993: 3), porém, diz que os pais de Carolina se divorciaram quando ela tinha 12 anos.

<sup>5</sup> Malkiel 1993: 5: “His versatility and dynamism made him the logical person for the dual role of managing editor of a stenographic journal and executive secretary of the local association of professional stenographers and shorthand practitioners, in charge of periodic gatherings of applied linguists. These feverish activities, for all the excitement they may have generated, left him, painfully enough, at the periphery of Berlin University’s exacting and inescapably conservative philological establishment”.

mãe teria pertencido a uma família de editores berlinenses altamente respeitados (Malkiel 1993: 7).

O meio familiar era, portanto, propício a que os filhos se beneficiassem não só da melhor educação sistemática (Carolina formou-se em uma escola feminina berlinense de grande nomeada, a Luisenschule), mas ainda do contacto pessoal com intelectuais (segundo consta, Jakob Grimm, Alexander von Humboldt e Varnhagen von Ense estavam entre os amigos da casa; a sua iniciação nas línguas semíticas fez-se com a ajuda de professores universitários arabistas que freqüentavam a casa do pai) (Correia 1986: 4-5; Ey 1912: 244; Delille 2001: 34). Nem foi ela uma *avis rara* no contexto familiar: a sua irmã mais velha, Henriette, seguiu os passos paternos, dedicando-se ao campo da lexicografia. É a autora dos ainda hoje editados e utilizados Dicionários Michaëlis de Alemão-Português e Português-Alemão (além dos de Alemão-Italiano e Inglês-Português, todos publicados pela Brockhaus). Malkiel (1993: 7) alude a uma possível concorrência entre as duas irmãs, segundo lhe teriam sugerido fontes indiretas. Assim, se Henriette se voltava para a lingüística aplicada, Carolina decidia-se pelo campo da romanística, especialmente do espanhol, do catalão e do português, e fazia-o tão bem que logo conseguiu um trabalho como revisora de textos espanhóis e portugueses na mesma editora Brockhaus. Em 1872, começou a desempenhar as funções de tradutora e intérprete juramentada em assuntos peninsulares, civis, criminais ou políticos, do Município de Berlim e do Ministério de Negócios Estrangeiros da Prússia (Delille 1985: 7).

Terminada a escola secundária, às jovens alemãs estava interdita a entrada no ensino superior<sup>6</sup>. Com dezesseis anos naquela altura, Carolina continua, porém, os seus estudos, em parte como autodidata, em parte contando com a orientação do seu antigo professor de liceu, Carl Goldbeck, com quem ela permaneceu em contacto, aliás, ao longo da vida<sup>7</sup>. Mas já aos dezesseis anos, inicia a sua longa carreira de publicações na área da hispanística, com uma crítica ao estudo do romanista A. Mussafia sobre a versão em prosa da lenda de Crescentia em antigo espanhol<sup>8</sup>, na qual já se patenteia a sua formação romanística no método comparatista (Malkiel 1993: 10-11; Conde 2001:

---

<sup>6</sup> Cf. Vascelos [1977]: 5: “No tempo da minha juventude a entrada das Universidades ainda estava rigorosamente vedada às estudosas do sexo feminino, mesmo em Berlim, minha cidade natal, a metrópole da inteligência, como é costume chamá-la”.

<sup>7</sup> Delille (1985: 4) lembra que, além dos trabalhos no campo da lingüística e da etimologia do francês e do inglês arcaico, ele foi um estudioso das línguas peninsulares e contribuiu, através da intervenção de Carolina Michaëlis, para a divulgação da poesia de Antero na Alemanha. Ela ter-lhe-ia enviado, inclusive, um artigo sobre a questão da etimologia de zebra, autorizando-o a publicá-lo em forma resumida. Isso, contudo, nunca ocorreu. (Malkiel 1985: 9) Suspeito, porém, que se tratasse do rascunho, ou de uma versão preliminar de uma projetada *Glosa Marginal*, a de número XX, sobre o mesmo assunto. (cf. Vascelos 1904a: II, 986, e a Introdução à versão portuguesa das *Glosas Marginais ao Cancioneiro Medieval Português*, no prelo).

<sup>8</sup> Vascelos 1912: n. 6 e Moldenhauer 1933: n. 1.

141); encarregada pela editora Brockhaus, de Leipzig, de organizar os comentários à edição escolar do *Cid*, de Herder, vinda à luz em 1868<sup>9</sup>, elabora ela mesma a seguir uma nova edição do *Cid*, publicada em 1871<sup>10</sup>, pela mesma casa editora; este trabalho recebe uma crítica favorável de Teófilo Braga, que aparece por sua vez no número I (1873-75) da *Bibliografia Crítica de História e Literatura*, dirigida por Adolfo Coelho, saudando-a como “dotada dos conhecimentos mais técnicos da erudição peninsular e guiada pelos métodos inabaláveis da filologia moderna ...” (Correia 1986: 6). Neste mesmo número da nova revista portuense, Carolina Michaëlis fará a sua estréia em Portugal, publicando ali um artigo crítico a respeito da 2ª edição do *Dictionnaire d'étymologie française* de August Scheler<sup>11</sup>; nesta altura, já tinham vindo à luz outros estudos seus, lançados pela mesma editora de Leipzig (entre as quais uma nova edição, com lições e notas, dos *Lusíadas*, segundo a do Visconde de Juromenha<sup>12</sup>) e em revistas alemãs. Numa delas, a *Magasin für die Literatur des Auslandes*, de Berlim, saíram em 1873 as “Neues aus Spanien und Portugal”, onde, entre outras coisas, dá conta das últimas tendências correntes entre alguns jovens intelectuais portugueses, que já se haviam tornado notórios pela “Questão Coimbrã”, e com os quais ela haveria de manter mais tarde fortes laços de amizade e intercâmbio cultural (A.P. de Castro 2001). Nessas notas, destaca o esforço em prol da regeneração da vida cultural portuguesa de três jovens: Adolfo Coelho, Teófilo Braga e Joaquim de Vasconcelos, envolvidos então em acesa polémica à volta da tradução do *Fausto* de Goethe por Castilho (Correia 1986: 8); por causa desse debate, inicia-se também intensa correspondência da jovem filóloga alemã com os portugueses, especialmente com Joaquim de Vasconcelos, musicólogo e historiador da arte, que vivera como estudante durante vários anos na Alemanha (de 1859 a 1865 e de 1870 a 1871) e se tornara por isso enfronhado na língua, na cultura e nos assuntos germânicos<sup>13</sup>. Como fruto desses contactos iniciais de natureza intelectual, dentro de dois anos Carolina Michaëlis já podia comunicar à comunidade filológica o seu noivado<sup>14</sup>. O

<sup>9</sup> Vasconcelos 1912: n. 62 e Moldenhauer 1933: n. 2.

<sup>10</sup> Vasconcelos 1912: n. 63 e Moldenhauer 1933: n. 6.

<sup>11</sup> Vasconcelos 1912: n. 93 e Moldenhauer 1933: n. 15.

<sup>12</sup> Vasconcelos 1912: n. 46 e Moldenhauer 1933: n. 10.

<sup>13</sup> Cf. Vasconcelos 1910: 28: “Por 1872-1873, o Sr. Joaquim de Vasconcellos, então ainda de verdes annos, andava em acesa luta litteraria com varios escritores portuguezes por causa da traducção do *Fausto* de Goethe por Castilho. Tal enthusiasmo com as cousas da Allemanha nas suas relações com Portugal provinha de ter o Sr. Vasconcellos vivido bastante tempo naquelle país como estudante (1859 – 1865 e 1870 – 71); o mesmo enthusiasmo o aproximou de Storck, quando soube que este havia traduzido Camões”.

<sup>14</sup> Vid., por exemplo, a carta que A. Mussafia lhe endereçou, de S. Remo, em 1 de dezembro de 1875, na qual, além de lhe agradecer o envio da *Antología Española* (1875, Moldenhauer 1933: n. 14), cumprimenta-a pelo noivado: “Se a suo tempo io non adempiai al gradito dovere di congratularmi con Lei della sua promessa di sposa, gentilmente comunicatami, non voglia attribuirlo a indifferenza o scortesia, ...” (Vasconcelos 1912: 287). Como não disponho de outras informações, julgo que o noivado deve ter ocorrido algum tempo antes de Dezembro de 1875, uma vez que Mussafia se desculpa por não a ter



casamento realizou-se em 1876, em Berlim, “depois de um episódio rocambolesco que provocou sensação no meio berlinense –qual foi a travessia dos Pirinéus a cavalo efectuada por Joaquim de Vasconcelos, quando impetuosamente se pôs a caminho da Alemanha para enfim conhecer Carolina e se lhe deparam as ligações ferroviárias cortadas devido à guerra civil na vizinha Espanha, ...” (Delille 2001: 36).

Depois do casamento e da lua-de-mel pelos países mediterrânicos<sup>15</sup>, os recém-casados instalaram-se no Porto, onde viverão durante toda a vida, com temporadas na sua casa de campo nas Águas Santas. É natural que daí em diante Carolina Michaëlis passasse a dedicar a maior parte da sua atenção intelectual aos assuntos portugueses, embora não deixasse nunca de incluí-los no contexto maior da Península Ibérica (Dasilva 2001; Conde 2001) e da România em geral (para não falar da sua atuação como intermediária cultural entre Portugal e Alemanha).

Antes de examinar a sua produção a partir deste momento, contudo, convém procurar estabelecer, por um lado, qual a formação filológica que trouxera da terra natal, e qual o contexto que encontrou na pátria de adoção, no que se refere a esse campo do conhecimento.

## 2. A FILOLOGIA ROMÂNICA: UM *IMPERIUM GERMANICUM*<sup>16</sup>.

A história do século XIX é a história da construção de nações<sup>17</sup>. Embora se tenda a pensar que o conceito de “nação” e o respectivo termo, tal como se utilizam hoje, bem como a realidade sociopolítica a que se referem, tenham existido desde tempos imemoriais (servindo, inclusive, com esse pressuposto, de apoio ideológico a partidos políticos e a grupos em conflito), o seu aparecimento é relativamente recente: no Dicionário da Real Academia Espanhola, por exemplo, a terminologia de Estado, nação e língua no sentido moderno, isto é, como “um Estado ou corpo político que reconhece um centro supremo de governo comum”, e ainda, “o território constituído por um Estado e seus habitantes, considerados como um todo”, só se usa a partir da edição de 1884. E somente em 1925 o mesmo dicionário acolhe a versão final de “a coletividade de pessoas que têm a mesma origem étnica e, em geral, falam a mesma língua e possuem uma tradição comum” (Hobsbawm 2002: 27-28)<sup>18</sup>.

---

congratulado no momento de recepção da carta. De qualquer forma, chama a atenção observar que Carolina incluiu na sua correspondência erudita os eventos (no caso, sem dúvida relevantes) da sua vida pessoal.

<sup>15</sup> Malkiel 1993: 3; Delille 2001: 36.

<sup>16</sup> Cf. Hummel 2000: 196.

<sup>17</sup> Walter Bagehot, apud Hobsbawm 2002: 11-12.

<sup>18</sup> Comp., a título de exemplo, dicionários portugueses: Bluteau (1716): “Nação. Nome colectivo, que se diz de Gente, que vive em alguma grande região, ou Reyno, debaixo do mesmo senhorio. Nisso se diferencia Nação de povo, porque nação compreende muitos povos; & assim Beirões, Minhotos, Alentejoens, &c. compõem a nação portugueza; (...); Constâncio (1836): “Nação – os habitantes de região,

Está suficientemente comprovado que a filologia românica moderna nasceu na Alemanha, na universidade prussiana que se constituiu de acordo com as idéias de Humboldt, e não na França ou outro país românico, por mais incongruente que isso possa parecer. É só podemos compreender, não só o alcance deste dado histórico, mas também as variações conceituais da disciplina, nas diversas regiões onde se desenvolveu a partir de então, se levarmos em conta a importância de que se revestiu a conceituação da “nação” na Europa dos primórdios do século XIX.

Na esteira da Revolução Francesa e da Revolução Industrial, o século XIX vive em um mundo novo, dominado pela sensação de instabilidade em todos os domínios: no econômico e social, pela queda do Antigo Regime e pelas transformações decorrentes da industrialização e do avanço do capitalismo; no político, graças às guerras napoleônicas, que ameaçaram redesenhar o mapa da Europa, e ao colonialismo nos países africanos e asiáticos; no cultural, desde os progressos nas ciências naturais até à mudança de ênfase nos estudos humanísticos. A desestabilização social e política reflete-se nas novas preocupações científicas e na reforma dos sistemas educacionais vigentes que, por sua vez, provocam mudanças nas novas estruturas e no seus rápidos ciclos existenciais: um dos motivos que levaram à revalorização da Idade Média como um dos mitos românticos foi precisamente a crença na sua suposta harmonia e na coesão estável dos grupos sociais e das suas respectivas áreas de atuação e de responsabilidade. Os próprios pensadores e artistas tinham dificuldade em “captar todas as mudanças de uma realidade fugidia e rarefeita, que se alterava num ritmo quase insano... Crise de identidade individual, existencial. Crise de identidade coletiva, social –tudo isto num século que parecia ter perdido sua própria alma” (Saliba 2003: 30). As descobertas científicas em vários campos (geologia, cosmologia, biologia) evidenciavam que não só os homens têm uma história, mas que todo o universo participa da duração, é perecível e evolui. É relevante observar que as novas relações de trabalho e as necessidades da produção industrial contribuíram decisivamente para a divulgação das ciências no âmbito de camadas sociais antes distantes delas: foi mesmo em 1840 que se utilizou pela primeira vez, num sentido contemporâneo, o termo *cientista* (em Glasgow, onde já surgira uma Associação para o Progresso da Ciência)<sup>19</sup>.

Não admira, portanto, que esse tenha sido o século da história<sup>20</sup> e que esta se tenha tornado a ciência modelar e norteadora de todas as demais. Antes do século XIX, a

---

que tem governo independente, e de ordinario lingua propria, vg. *a nação franceza, portugueza, ingleza*; it. Raça, casta. *Gente de* <, descendentes de judeos, cristãos novos”; Vieira (1873): “Nação. Reunião de indivíduos que habitam um mesmo território, sujeitos a um commum governo; tem depois de muito tempo interesses tambem communs”. Como última acepção: “Paiz, povo”. (Devo agradecimentos a Telmo Verdelho pela segunda informação).

<sup>19</sup> Baseio-me nos dados fornecidos por Saliba 2003.

<sup>20</sup> Cf. as palavras de Thierry, em 1834: “A história será a marca do século XIX, ela lhe dará o seu nome da mesma maneira que a filosofia o havia dado ao século XVIII” (Apud Saliba 2003: 60).

história parecia condenada pelos eruditos a ficar à soleira dos lugares acadêmicos, onde as idéias adquiriam corpo e onde se cultivavam ciosamente os valores eternos do passado; depois, insinuou-se imperceptivelmente em todos os domínios da atividade. No próprio campo das ciências da linguagem, o estudo das línguas modernas vernáculas, vivas e em processo contínuo de transformação, encontra neste momento o seu estatuto justificado: enquanto a filologia clássica anterior, praticada na Antiguidade e no Renascimento, via o passado como sempre invariável e presente, porque jamais morto, a filologia nova, valendo-se do método histórico, tem de ressuscitar o passado, através de um duplo movimento de distanciamento e interiorização (Hummel 2000: 118-132). Em termos metodológicos, os intelectuais germânicos, em especial, deslocaram a ênfase do universal para o único, para a irredutível individualidade que deve ser captada na sua especificidade; e não só privilegiaram a individualidade do objeto de estudo, mas estenderam-na também ao sujeito, ao investigador científico que, por um lado, pode interferir no curso dos acontecimentos e, por outro, é capaz de chegar, através de exaustivo trabalho, à verdade original das coisas<sup>21</sup>. Uma vez que os fenômenos se vêm imersos no tempo e sujeitos à ação transformadora das circunstâncias, o trabalho do investigador consistirá, em última instância, em recuar tanto quanto possível no passado, em busca do evento ou do objeto original. Paradoxalmente, esse *Ur*-evento ou *Ur*-objeto reveste-se com as características e as funções de uma essência; ou seja, como bem observa Patterson (1987: 14), instaura-se no historicismo um debate oculto entre um contexto histórico condicionador e um humanismo trans-histórico, que o faz pender ora mais para um lado ora mais para o outro: no caso alemão, a balança inclina-se para o humanismo e no francês, para o cientificismo. E, muito embora as premissas sejam outras, tem interesse observar que hoje em dia a hipótese de ter existido uma *Ur-Sprache*, “essa língua primeira que a lingüística positivista e a história cultural tinham rejeitado como fantasma”, está sendo recuperada pela antropologia e pela etnolingüística. Na perspectiva de Steiner (2001: 24), “*Ur*, o prefixo alemão intraduzível, que conota as imensidões da retrospecção e a localização de um ‘primeiro’ absoluto, torna-se a palavra de passe, a assinatura que subscreve os nossos manuais”. Veremos como Carolina Michaëlis se revela também herdeira de ambas as tendências.

A Revolução Francesa terminara, como já se disse, com a unidade européia baseada nas relações dinásticas e na relativa imobilidade das classes sociais, as quais encontram correlatos universalistas na religião e no Racionalismo iluminista. As guerras napoleônicas transformaram o continente num mosaico de povos e nações; no período

---

<sup>21</sup> Cito as palavras de Patterson (1987: 13) porque elas me parecem quase que talhadas a propósito para Carolina Michaëlis: “And they privileged individuality not only as the object of study but also as the subject who studies, the scientific investigator who is able to arrive by painstaking labor at the original truth of things, whether it be the life of Frederick the Great or the *Nibelungenlied* in its authentic form”. Se substituímos Frederick the Great por D. Arrigo (ou a infanta D. Maria ou outros ainda) e *Nibelungenlied* por cantigas trovadorescas, o mesmo se poderia dizer dos estudos michaëlianos.

entre 1830 e 1880, o mapa europeu mudou dramaticamente, graças ao “princípio da nacionalidade”, e o equilíbrio do poder foi transformado pela emergência de dois grandes poderes baseados no princípio nacional (Alemanha e Itália), na partilha de um terceiro poder (Áustria e Hungria) e no reconhecimento de um grande número de entidades políticas menores como Estados independentes (Hobsbawm 2002: 35). A Alemanha dos princípios do século era um mosaico de quase 250 estados, as “monarquias do metro quadrado”, cada um com as suas próprias leis e impostos. Como lembra Saliba (2003: 22), em 1836, numa comédia de Büchner, um vigilante criado comunicava ao mestre de cerimônias que um cão acabara de atravessar, de ponta a ponta, o império do rei Peter.

Considerando que esses pequenos estados lutavam pela sua inclusão dentro de uma estrutura maior –o que significava que os movimentos nacionais eram movimentos a favor da expansão ou da unificação–, naturalmente fazia falta encontrar elementos comuns que justificassem a junção de entidades de alguma forma díspares; coube primeiramente aos intelectuais<sup>22</sup> a tarefa de encontrar critérios viáveis, os quais acabariam por ter aceitação generalizada e servir de bandeira nas campanhas nacionalistas. Na prática, havia apenas três critérios que permitiam a um povo ser classificado como nação: o primeiro era a associação histórica com um Estado existente ou com um Estado de passado recente e razoavelmente durável; o segundo, a existência de uma elite cultural longamente estabelecida, que possuísse um vernáculo administrativo e literário escrito (essa era a base dos alemães e italianos, embora os seus respectivos “povos” não tivessem um Estado único com o qual se identificassem); e o terceiro era dado por uma provada capacidade para a conquista –o que, no século XIX, passava como a prova darwiniana do sucesso evolucionista de uma espécie social (Hobsbawm 2002: 49-50). O nacionalismo alemão desenvolverá, a partir de Herder, dois conceitos intimamente relacionados e aptos a embasar uma pretensa identidade nacional: a língua, considerada o mais significativo dos fenômenos culturais e repositório da mentalidade e da herança particular de um povo, e o “gênio do povo”, segundo o qual cada época e cada povo têm a sua própria individualidade e a sua peculiar forma de expressão, e devem ser entendidos dentro da sua história particular (Seliba 2003: 43-44).

Ainda dentro do universo romântico, porém, a preocupação com a identidade coletiva nacional deveria conciliar-se, paradoxalmente, com o ideal da identidade pessoal em harmonia com uma essencialidade transnacional, universal. Os primeiros românticos alemães manifestaram por isso certa fascinação pela alteridade cultural como fator indispensável na constituição da identidade individual ideal<sup>23</sup>; essa alteridade

---

<sup>22</sup> Hobsbawm (2002: 49), seguindo Hroch, divide a história dos movimentos nacionais em três fases: a fase A, que se desenvolveu na Europa do século XIX, foi puramente cultural, literária e folclórica, sem implicações políticas particulares e mesmo nacionais; na fase B, já se encontra um conjunto de pioneiros e militantes da “idéia nacional” e o começo das campanhas políticas em prol dessa idéia; na fase C, os programas nacionalistas adquirem sustentação de massa.

<sup>23</sup> Cf. o estudo de Gumbrecht 1986. A fim de ilustrar o conflito entre o nacionalismo belicoso das associações estudantis do começo do século e a ansiedade pela construção da identidade individual através

cultural, porém, nas precisas circunstâncias históricas em que viviam, só poderia aparecer-lhes como existindo fora do momento presente, num passado remoto. Por sua vez, na França, a experiência sentimental da alteridade manteve-se marginal (por causa da permanência de valores iluministas), o que explica a aparente contradição de ter a filologia românica surgido em território germânico e não francês (ou em outro país românico). Na Alemanha, os dois ideais, ou seja, o da identidade individual através da alteridade cultural e o da identidade coletiva através do sentimento nacional, já serão vistos, não mais em contraposição, mas em relação de complementaridade, no Prefácio ao segundo volume da coleção *Kinder- und Haus-Märchen* dos irmãos Grimm (1814)<sup>24</sup>.

Questões mais gerais, portanto, de caráter social, político e cultural, contribuíram para que certo conceito de nação, decorrente da reconstrução de uma história nacional, se tornasse crítico não só para os intelectuais mas também para o próprio Estado, que tomou rapidamente medidas destinadas a incrementar o conhecimento da história nacional como conhecimento oficial. Hummel (2000: 122) fala mesmo de uma “nacionalização” do conhecimento, cuja invenção, pelo menos no domínio filológico, parece dever ser atribuída à Alemanha. Em 1810 foi criada uma cadeira de língua e literatura alemãs na recém-estabelecida Universidade de Berlim e entre 1806 e 1815 apareceram quatro edições do *Nibelungenlied*, uma das quais se destinava a ser utilizada pelos soldados alemães na guerra iniciada em 1813. Embora Raynouard tivesse publicado, mais ou menos na mesma altura, o *Choix des poésies originales des troubadours* (1816-1822), o seu trabalho não alcançou, como o dos irmãos Grimm e o dos irmãos Schlegel, o mesmo *status* de “conhecimento oficial” por parte do Estado francês (não é irrelevante lembrar, aliás, que Raynouard era de origem provençal e que as suas preocupações e teses nacionalistas podiam comparar-se às dos seus contemporâneos alemães). A universidade alemã logo se distinguiu por investir pesadamente em investigação, o que fica claro no processo de contratação de Diez —que receberá mais

---

da experiência da alteridade e pelo conhecimento de todas as demais culturas, cita a seguinte passagem de Diez: “É incontrovertidamente constante e verdadeira; está plantada na vida de todos os povos; a sabedoria da poesia em toda a parte proclama que somente a emoção, o amor, penetra em tudo. Como a planta que revela a fonte ao viandante, as *criações intelectuais dos povos* levam significativamente ao rio da eternidade”. Reproduz ainda a interpretação de A. W. Schlegel (1802-3), para quem a essência da arte e da poesia, em oposição à concepção racionalista do Iluminismo, só podia ser captada pelo “temperamento”, pelos “pensamentos mais íntimos do eleito”, uma vez que se originavam da “tendência essencial da humanidade, algo infinito e eterno e portanto divino em objeto” (Gumbrecht 1986: 8 e 6-7).

<sup>24</sup> Cito apud Gumbrecht 1986: 11: “Nestes contos populares deposita-se ressoante o mito alemão que se julgara perdido (...) Eles [os tesouros encontrados] ajudarão a estabelecer uma ciência da fonte ancestral da nossa poesia. (...) a nossa intenção era, ao mesmo tempo, mostrar que a própria poesia viva deveria produzir um efeito, deveria deleitar-se possível, de tal forma que possa assumir virtualmente a função de um livro de instrução ... Mas tudo o que aqui se coligiu da tradição oral é, na sua origem assim como no seu desenvolvimento, puramente alemão e não tomado de qualquer outra parte, (...)”.

tarde o título de “pai da Filologia Românica”<sup>25</sup> –como leitor de línguas e literaturas meridionais na Universidade de Bonn, cargo que conseguiu pelos seus méritos de investigador, a despeito da oposição dos demais professores, os quais argumentavam que ele só tinha um conhecimento livresco das línguas modernas, insuficiente para o seu ensino efetivo. A valorização da investigação científica compensou, ainda no seu caso, a ausência de dividendos nacionalistas, tais como os que rendiam os estudos germanísticos, que encontravam fundamentação exemplar nas palavras de Jacob Grimm: “a nossa língua é também a nossa história” (Grumbrecht 1986: 12ss). Essa política educacional e cultural deu frutos rapidamente: a partir de 1860, observa-se uma proliferação das cátedras de Filologia Românica por toda a Alemanha (Bloch 1990: 40).

A situação na França do mesmo período era bastante diferente. Para começar, a França nunca tivera a sua identidade nacional questionada; pelo contrário, durante os anos da Revolução, a consciência nacional crescera, mas a partir de um ponto de vista diferente, o revolucionário-democrático, segundo o qual o conceito central da nacionalidade era o da soberania do povo-cidadão = Estado, que constituía por si uma “nação”, em relação ao restante da raça humana<sup>26</sup>. As universidades francesas, por outro lado, não tinham ainda posto ênfase na investigação, preocupando-se mais com o aspecto didático da difusão do conhecimento, ficando as atividades de pesquisa limitadas aos precursores das *Grandes Écoles* parisienses. O estudo da literatura continuava sob a égide da *science de l’homme*, isto é, ela não era vista como uma “história”, mas como um conjunto apto a revelar o espírito humano. Os estudos de filologia românica na sua nova fase científica, comparatista, entrarão na França com uma defasagem de mais ou menos cinqüenta anos; ali, mantendo embora a preocupação científicista e nacionalista, perdem entretanto os ecos românticos essencialistas, por causa da sobrevivência dos valores racionalistas e generalizantes do Iluminismo. A partir da década de 60, começa a desenvolver-se, entre os primeiros medievalistas franceses, uma “ansiedade”, derivada da concepção de que a filologia era essencialmente uma ciência germânica: davam-se conta de que os alemães não só eram mais numerosos que os franceses, mas também publicavam muito mais. Além disso, a competência dos alemães nas ciências da linguagem foi identificada, depois da derrota da França em 1870, com a sua competência militar, como bem o expressou Léon Gautier: “Estamos diante de uma nação que faz

---

<sup>25</sup> Cf. Bassetto 2001: 32: “Friedrich Diez (Giessen, 1794 – Bonn, 1876), formado segundo os princípios do romantismo alemão, aplicou às línguas românicas o método histórico-comparativo que Franz Bopp usara no estudo das línguas indo-européias e Jacob Grimm no das línguas germânicas. (...) Logo na primeira página da sua *Gramática*, Diez faz derivar diretamente do latim vulgar as seis línguas românicas, que ele havia considerado como tais entre todas as variedades estudadas. O ponto de partida das línguas românicas é a língua falada pelos romanos, não a forma escrita, literária, diferentemente do que pensaram Dante Alighieri e Raynouard. Por isso F. Diez é considerado o pai da Filologia Românica”.

<sup>26</sup> Nas palavras de J. Hélie, apud Hobsbawm (2003: 58): “Em relação ao Estado, os *cidadãos* constituem o *povo*; em relação à raça humana eles constituem a *Nação*”.

guerra cientificamente ... Pois o prussiano luta da mesma maneira que critica um texto, com a mesma precisão e o mesmo método”<sup>27</sup>. Os franceses tiveram de ir até a Alemanha para aprender o método científico de lidar com textos: por exemplo, Gaston Paris estudou filologia em Bonn, com Diez, de quem aproveitou sobretudo a ênfase na reconstrução histórica. Ao contrário do pai, Paulin Paris, Gaston impõe o olhar objetivizado, distante, do observador científico, tratando os textos literários como documentos históricos propriamente ditos (Hult 1996: 204-5). Com o intuito de emular o modelo alemão, portanto, abriram-se, entre 1876 e 1879, na França, 250 novas cadeiras de literatura e história, apoiadas por bibliotecas universitárias. Fundaram-se também revistas dedicadas à cultura medieval: a *Revue des langues romanes* (1870), *Romania* (1872), *Revue de philologie française et provençale* (1887), *Le Moyen Age* (1888), *Annales du Midi* (1889) (Bloch 1990: 40). *Romania* foi fundada por Gaston Paris e Paul Meyer; já em 1871, o pai da filologia românica francesa solicitava a colaboração de Carolina Michaëlis, que prontamente enviava para o segundo número da revista um artigo sobre etimologias espanholas<sup>28</sup>.

Como fica patente, portanto, a filologia românica não só apareceu em momentos distintos na Alemanha e na França, mas também seguiu caminhos diferentes, motivados por circunstâncias históricas específicas (Gumbrecht 1986; Bloch 1990). Embora os alemães tivessem como modelo para o estudo das famílias e raízes lingüísticas a metodologia da anatomia comparada, da mesma forma que o exame das leis mecânicas de mudança fonética se apoiava nas ciências naturais, no contexto germânico, contudo, que buscava aliar “re-conhecimento científico” e “assimilação a um certo espírito”<sup>29</sup>, afirmava-se explicitamente a dualidade constitutiva do novo humanismo, que era afinal um “humanismo científico”. Durante a primeira metade do século XIX, houve mesmo uma querela sobre a validade da vocação científica da filologia. No entanto, são os franceses que, reagindo contra a percepção de que a filologia era uma ciência alemã, procurarão torná-la uma ciência objetiva, banindo o projeto de uma lingüística geral e o sentido romântico do mistério poético, ao mesmo tempo que restringiam a tarefa do medievalista à de um compilador de fatos, de detalhes, que na sua totalidade produziriam eventualmente conhecimento útil<sup>30</sup>. A rejeição da poesia e da metafísica pode ser

---

<sup>27</sup> Apud Bloch 1990: 40.

<sup>28</sup> Cf. carta de Gaston Paris a Carolina Michaëlis, publicada em Vasconcelos 1912: 284. Trata-se do artigo “Etymologies espagnoles”, Moldenhauer 1933: n. 8.

<sup>29</sup> Os termos são utilizados por Müller, apud Hummel (2000: 155): “wissenschaftlich zu erkennen” e “dem Geist ... anzueignen”.

<sup>30</sup> Cf. as palavras de Gaston Paris, escritas no prefácio a *La poésie du moyen âge* (1913) e citadas por Bloch (1990: 41): “Comprendre ces phénomènes dans leurs caractères multiples, assigner à chacun d’eux sa date et sa signification, en démêler les rapports, en dégager enfin les lois, telle est la tâche du savant ... Grâce à la minutieuse exactitude, à la méthode sévère, à la critique à la fois large et rigoureuse qu’on exige maintenant de ceux qui font de l’histoire littéraire, celle-ci pourra bientôt présenter à la science dont elle

entendida neste contexto como uma resistência àquilo que é percebido como romântico, isto é, alemão (Bloch 1990: 45).

3. “ANTES DE ADOLFO COELHO TORNAR CONHECIDAS ENTRE NÓS AS OBRAS DOS LINGÜISTAS ALEMÃES, ...”<sup>31</sup>

Como se situava a intelectualidade portuguesa diante dessas transformações e controvérsias que abalavam a Europa? Já referi antes que os contactos epistolares de Carolina Michaëlis com o mundo português tinham como interlocutores aqueles jovens que se envolveram com a polémica em torno da tradução do *Fausto* de Goethe por Castilho e como interlocutor privilegiado um musicólogo e historiador da arte que era também um germanófilo: Joaquim de Vasconcelos. Outro membro do grupo, que participara também da Questão Coimbrã, era Francisco Adolfo Coelho, um pouco mais velho que C. Michaëlis, nascido em 1847. Boléo (1947: 609-645) dedicou um longo estudo ao papel de Adolfo Coelho como introdutor da filologia de origem germânica em Portugal. Nele, passa em revista o que se fazia anteriormente no país em termos de filologia, examinando as contribuições do Cardeal Saraiva, de Francisco Evaristo Leoni (que considera precursor do “método estético”, isto é, “aquele que atribui a causas de ordem artística ou eufónica a criação ou modificação de algumas palavras, e a formação de certas construções ou de determinados fenómenos linguísticos”<sup>32</sup>) e de A. Soromenho. A contribuição de Adolfo Coelho, contudo, foi de tornar conhecidas em Portugal as obras dos lingüistas alemães e a utilidade do método comparativo para o estudo da língua nacional. Em 1868, publica *A língua portuguesa*, que Leite de Vasconcelos considerou como a obra inauguradora da última fase da história da filologia portuguesa (Vasconcelos 1929: 886). Boléo sublinha, contudo, que a filologia em Portugal não era, na época, muito diferente da que se praticava em outros países, com exceção da Alemanha, “iniciadora dos estudos de lingüística em moldes científicos” e da Inglaterra, no que se

---

dépend, ... un tribut vraiment utile et prêt à être utilisé”. Por trás desse trabalho rigoroso e penoso de acumulação de conhecimentos está a crença positivista no progresso e na capacidade de chegar à verdade através da ciência, cujo resultado final seria despojar de mistério todos os fenómenos, inclusive o literário: “A force d’études intelligentes et laborieuses, le développement de l’art du moyen âge n’a presque plus de secrets pour nous ...”.

<sup>31</sup> Boléo 1947: 647.

<sup>32</sup> Boléo 1947: 636. Ao comentar essa tendência da filologia de Leoni, observa ainda que “os filólogos do século XIX, influenciados pelo positivismo da época e pela concepção logicista da linguagem (a qual definem apenas como ‘expressão do pensamento’, quando é também, senão mais ainda, expressão do sentimento e meio de comunicação entre os indivíduos) arrepiar-se-iam só de ouvir falar em “estética” da língua. (...) Os estudos modernos, que puseram em relevo esse elemento estético, muito contribuíram para já não causarem estranheza afirmações como esta de Carolina Michaëlis no seu livro encantador *A saudade portuguesa* (...): *A língua é base*, e é a mais genial, a mais original e nacional *obra de arte* que cada nação desenvolve.” (sublinhados de Boléo: 637).



refere aos estudos orientalistas, e que foi apenas na segunda metade do século XIX que a lingüística indo-européia e românica fez reais progressos em vários países, especialmente na Inglaterra e na França. Além disso, o trabalho de investigação e docência de Adolfo Coelho não caiu no vazio, uma vez que não só os filólogos mas também outros intelectuais portugueses conheciam bem a língua alemã, havendo uma certa germanofilia derivada da difusão do Romantismo no país<sup>33</sup> (Boléo 1947: 649ss).

Também naquela altura começa a haver em Portugal interesse oficial pela institucionalização dos estudos filológicos: em 1878 surge o projeto de criar no Curso Superior de Letras de Lisboa (depois Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa) uma cadeira de Lingüística Indo-Européia, em especial, Românica. Um grupo de intelectuais, composto por Antero de Quental, Teófilo Braga, Ramalho Ortigão, Oliveira Martins, Latino Coelho, João de Deus, Joaquim de Vasconcelos e, naturalmente, Carolina Michaëlis (que assina também em nome de A. Tobler, G. Gröber e W. Storck), apresenta uma moção de apoio ao projeto, salientando que Portugal já contava mesmo, na altura, com o profissional competente para ministrar aquela disciplina –Francisco Adolfo Coelho; o governo acata a indicação, nomeando-o mestre a partir de 1880 (Silva Neto 1949: 4)<sup>34</sup>.

Carolina Michaëlis (Vasconcelos [1977]: 147-8) também dedicará mais tarde palavras elogiosas a Adolfo Coelho, declarando-o “o benemérito inaugurador da ciência da linguagem em si, e da filologia românica em Portugal”. Considera, contudo, que o doutor *honoris causa* pela universidade de Göttingen reduzira o âmbito da filologia nacional, limitando-a ao estudo de textos literários e reservando o estudo da língua para a *glotologia*. A reserva está ligada à ampla concepção civilizacional da filologia que defendia C. Michaëlis, por oposição à aceção meramente lingüística que outra corrente esposava: polémica que, por outro lado, é apenas uma das formas que tomou ao longo do século XIX a articulação dialética da idéia e do corpo da filologia, pois em qualquer dos casos trata-se de reconstituir a totalidade de um segmento do real, seja a de uma cultura seja a de uma língua<sup>35</sup> (Hummel 2000: 152).

Falta mencionar outro estudioso ou filólogo, não só por ter pertencido ao mesmo grupo da geração de 70 tão próximo de Carolina Michaëlis, mas porque se destacou pela

---

<sup>33</sup> Boléo (1947: 651-2) cita o nome de mais três estudiosos que se destacaram no começo do terceiro quartel do século: o sanscritista Vasconcelos Abreu, o greco-latínista e romanista Epifânio Dias, e o jovem José Leite de Vasconcelos, que publicava em 1872 *O dialecto mirandês*.

<sup>34</sup> Vid. também o longo esboço histórico da filologia portuguesa traçado por José Leite de Vasconcelos, ao argumentar a favor da reforma do Curso Superior de Letras de Lisboa, em 1888 (Vasconcelos 1929).

<sup>35</sup> A própria Carolina, por um lado, e José Leite de Vasconcelos, diz ela, procediam de outra forma: “... sempre incluímos nos nossos trabalhos filológicos o estudo histórico e comparado da língua com investigações etimológicas, dialectológicas, semasiológicas, etc., muito embora para êle [Francisco Adolfo Coelho] fossem privilégio ou alçada exclusiva da *glotologia*” (Vasconcelos [1977]: 151).

sua produção intensa, atualizada e polêmica<sup>36</sup>, e por ter sido um interlocutor privilegiado dos textos michaëlianos. Refiro-me, naturalmente, a Teófilo Braga, que se contava, aliás, entre os freqüentadores da casa dos Vasconcelos, e com certa intimidade, a julgar pelo testemunho de Luise Ey (Ey 1912: 243). Ciente de que a apreciação de Teófilo Braga pelos seus contemporâneos merece um estudo aprofundado à parte, que não tenho condições de desenvolver aqui, quero apenas mencionar algumas das numerosas referências que a ele se fazem nas obras de Carolina Michaëlis<sup>37</sup>, suficientes para percebermos como as controvérsias entre ambos eram intensas<sup>38</sup>; e até mesmo para mostrar como por vezes a filóloga alemã já se deixava levar por certo preconceito quanto aos métodos e aos resultados obtidos pelo colega português, criticando-os, embora viesse mais tarde a aceitá-los, pelo menos parcialmente: lembro, por exemplo, as duras palavras com que comenta, nas primeiras páginas da *Glosa Marginal XIV*, dedicada à cantiga da guarvaia, a hipótese de T. Braga sobre o significado desta palavra, para, páginas adiante, manifestar a sua alegria ao perceber que a sua própria hipótese coincidia afinal parcialmente com a dele; mesmo aí, contudo, contrapõe a “realidade” da sua hipótese à “imagem fantasiosa, que a visão poética de vidente de T. Braga vislumbra há uma geração”<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Vid., por exemplo, Soares (1950: 3): “Poucos, também, entre os autores portugueses, terão suscitado maior número de opiniões divergentes. A sua acção, como a sua obra, despertaram prontos entusiasmos, por vezes calorosos aplausos, a par –e não raramente– da mais hostil e severa impugnação. As contradições em que se debateu, incapaz de superação, o melhor do pensamento de Teófilo Braga –e que em boa parte se podem inculcar como as próprias contradições da geração a que pertenceu– ainda hoje aí estão a prender e limitar parte considerável da inteligência portuguesa”.

<sup>37</sup> Cf. Vasconcelos 1904a: II, *passim*. Basta verificar que no índice remissivo do segundo volume do *Cancioneiro da Ajuda*, ele é o mais citado, com 22 remissões.

<sup>38</sup> Vid., por exemplo, a longa apreciação que ele lhe merece na Resenha Bibliográfica que abre o segundo volume do CA: “No mesmo anno [1870] um moço português, que mal deixára os bancos da Universidade, iniciava com ímpeto juvenil os seus estudos sobre a litteratura gallaico-portuguesa, lançando no mercado, com pequenos intervallos, nada menos de quatro escriptos em que expunha theorias geraes e lucubrações engenhosas sobre pontos especiaes. (...) Todos os que se occupam de Portugal conhecem as qualidades e os defeitos do incansavel historiador da litteratura patria: a rapidez com que Theophilo Braga trabalha, como verdadeiro repentista, combinando com facilidade extrema noções de historia, philosophia, litteratura, ethnografia e linguística, sem as joeirar; o modo como transforma pallidos indicios em provas inconcussas; o seu patriotico empenho de revelar manifestações caracteristicas do genio nacional; o *quid divinatorium* de poeta, que o inspira e torna ás vezes singularmente perspicaz nesta impresa; a sua ancia impulsiva de affirmar, mesmo á falta de proposições não demonstradas; a sua desordenada exposição, cheia de repetições e contradições, mal dissimulada sob um simulacro de plano; a sua indiferença contra a arte de compôr e limar; o costume de entremear observações justas e plausíveis com hypotheses surprehendentes pela sua ousadia; a desarmonia curiosa que lavra, não raro, entre a these geral e os exemplos elucidativos; e ainda a franqueza com que regeita opiniões menos justificadas, substituindo-as por outras, logo que reconhece o erro” (Vasconcelos 1904a: II, 29-31).

<sup>39</sup> Cf. *Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch*. XIV. (Vasconcelos 1904b: 392 e 418). Cito da versão portuguesa (no prelo): “Admirável é o facto de Teófilo Braga, que já de principio colocava os dados

Verdade seja dita, porém: ela não foi a única a manifestar opinião desfavorável quanto às qualidades de Teófilo Braga enquanto filólogo. José Leite de Vasconcelos (1910: 149-50) não é menos duro com ele, afirmando sem rodeios que “Th. Braga não possuía ao tempo [1878], nem possui ainda hoje, preparação philologica absolutamente nenhuma”.

#### 4. PAIXÃO E PACIÊNCIA (OU CIÊNCIA E FANTASIA)

Carolina Michaëlis chegava a Portugal, portanto, com uma formação de ponta numa das ciências mais prestigiosas do momento, no contexto europeu. Una-se a isso o talento natural e a dedicação aos estudos<sup>40</sup>, a pertinácia em manter ativos os contactos com os demais romanistas –que a essa altura já a reconheciam como um dos seus pares–<sup>41</sup>, o interesse que já demonstrara anteriormente pelos assuntos peninsulares em geral e pelos portugueses, e teremos rastreado os fundamentos de uma carreira dedicada à filologia românica em geral, e à portuguesa muito especialmente.

O contexto português oferecia, além disso, uma situação particularmente propícia para alguém que, como ela, vinha imbuída dos ideais de construção da identidade nacional a partir da recuperação e ressurreição<sup>42</sup> da língua e dos textos arcaicos originais,

---

peçoais e as explicações factuais em primeiro plano, levado pelo seu violento ímpeto de tudo compreender imediatamente e de resolver cada dificuldade em um relâmpago, ocupar-se naquele momento com fantasias etimológicas, sem antes investigar com calma as circunstâncias; e, além disso, de, nem uma vez, ter ele deixado o caminho anteriormente trilhado e cheio de perigos, quando a publicação do *Cancioneiro da Vaticana* e do *Cancioneiro Colocci-Brancuti* o impeliu para novas vias. *Guarvaya* parecia-lhe também uma palavra estrangeira. Pensando no *ome-lige* das trovas, ele procurou a origem do termo na França”. E mais adiante: “Alegrou-me o facto de que a *realidade*, que eu tencionei representar a partir de todos os indícios existentes, possui parentesco estreito ou então apenas distante com a *imagem fantástica, que a visão poética de vidente de T. Braga* vislumbra há uma geração. Tanto aqui quanto lá, trata-se de um traje de honra, de cerimónias, de festividades, de gala com um significado simbólico, doado por uma mão feminina a um poeta em virtude de um acontecimento, que nós, eufemisticamente, como o antigo Nobiliário, podemos caracterizar como casamento no palácio real” (itálicos meus).

<sup>40</sup> Luise Ey (1912: 244) relata algumas histórias da adolescência de Carolina, reveladas pela irmã, Henriette. Assim, Goldbeck teria dado à jovem discípula, um dia, uma versão espanhola do Novo Testamento. Carolina, que ainda desconhecia o idioma, quis devolver o volume, supondo que se tratava de engano do mestre. Como este lhe dissesse que o guardasse e o estudasse, assim o fez, e depois de certo tempo entregou ao professor uma pequena gramática espanhola, manuscrita, que ela elaborara a partir da comparação entre o texto espanhol e a versão alemã do Novo Testamento.

<sup>41</sup> Vid. a carta, já mencionada, que Gaston Paris lhe escreveu em 18 de novembro de 1871, na qual depois de lhe apresentar os cumprimentos pelos comentários à edição do *Cid* de Herder, o romanista exclama: “Où donc avez-vous appris à dix-neuf ans ce que nous autres, après douze ou quinze ans de travail, nous ne savons pas encore? Vous êtes comme la *donzella que vai á guerra* du romance portugais, - qui dès son début l'emporte sur tous les cavaliers” (Vasconcelos 1912: 283).

<sup>42</sup> S. Reinach (1880), apud Hummel (2000:132): “Ce que Michelet disait de l'histoire est vrai de la philologie tout entière: elle est une résurrection”.

depositários do “espírito nacional”, como fica claro a partir de declarações suas em vários textos<sup>43</sup> e como ela mesma explicitará, anos mais tarde, aos seus alunos de Filologia Portuguesa da Universidade de Coimbra (Vasconcelos [1977]: 156):

para mim *filologia portuguesa* é o estudo científico, histórico e comparado da língua nacional em tôda a sua amplitude, não só quanto à gramática (fonética, morfologia, sintaxe) e quanto à etimologia, semasiologia, etc., mas também como órgão da literatura e como manifestação do espírito nacional.

A sua definição de filologia, em sentido amplo, é também paradigmática dos vínculos que sempre manteve com o idealismo romântico alemão, aliado ao método científico que se desenvolveu juntamente com ele. O debate oculto dentro do historicismo, entre a concepção do contexto histórico como determinante e o humanismo trans-histórico (Patterson 1987: 14), a que já nos referimos antes, transparece em declarações como a seguinte (Vasconcelos [1977]: 129-130):

*Filologia* é portanto etimologicamente: amor da ciência; o culto da erudição ou da sabedoria em geral. E em especial: o amor e culto das ciências do espírito (*Geisteswissenschaften*) –sobretudo da ciência da linguagem, do *verbo* ou do *logos* que é distintivo do homem– expressão do pensamento, manifestação da alma nacional, órgão da literatura e instrumentos de nós todos, mas principalmente e sublimadamente dos letrados que, apesar de tudo quanto contra eles se tenha dito e se possa dizer, são poderosos obreiros de Deus. Sem eles, se ninguém assentasse o que presenciou, pensou e viu, não havia progresso nem civilização, torno a dizê-lo<sup>44</sup>.

O mesmo conflito transparece também na conjunção dos dois fins últimos que considera próprios da filologia: desvendar, por um lado, a origem primeira da linguagem, a transformação do *homo primigenius*, do *homo alalus*, em *homo sapiens*; e, por outro, explicar as enormes e múltiplas diferenças lingüísticas como resultantes das particularidades constitutivas, físicas e psíquicas, das nações que as falam (Vasconcelos [1977]: 154). Origem e história da linguagem, portanto, vista ao mesmo tempo como

---

<sup>43</sup> Cf. Verdelho (2001: 182): “A língua como pátria e como objecto de identificação nacional, como antiga e espontânea criação dos ‘diversos génios nacionais’ está presente em muitas reflexões da nossa Mestra. Numa das suas mais conhecidas publicações, *A Saudade Portuguesa*, escreve: ‘A língua é base, e é a mais genial, a mais original e nacional obra de arte que cada nação cria e desenvolve’”.

<sup>44</sup> Para efeito de contraste entre a confiança que o século XIX depositou na história, entendida como o relato de fatos objetivamente recuperáveis e a concepção do século XX, que vê nela ao contrário um discurso *unreliable*, cf. as palavras de Lacan 1975: 45: “Chose qui est tout à fait évidente dans le moindre cheminement de cette chose que je déteste, pour les meilleures raisons, c’est-à-dire l’Histoire. L’Histoire est précisément faite pour nous donner l’idée qu’elle a un sens quelconque. Au contraire, la première des choses que nous ayons à faire, c’est de partir de ceci, que nous sommes là en face d’un *dire*, qui est le *dire d’un autre*, qui nous raconte ses bêtises, ses embarras, ses empêchements, ses émois, et que c’est là qu’il s’agit de lire quoi –rien d’autre que les effets de ces dires” (itálicos meus).

fenômeno circunscrito no tempo e no espaço e como lugar de manifestação do espírito humano trans-histórico.

A uma filologia assim entendida, ajustar-se-ão naturalmente as tarefas que Carolina Michaëlis logo no começo da sua carreira de investigadora se propôs: para começar, os estudos etimológicos<sup>45</sup>, não só tornados possíveis através do método comparativo, mas também justificáveis por tenderem ao objetivo último de retroceder à *Ur-Sprache* –embora a autora, também aqui, se encontre diante de um movimento dilacerado: apostar no percurso na contracorrente da história em busca de uma origem primeira e reveladora do espírito humano e manter a crença na evolução progressiva (e progressista) das línguas, que Meyer-Lübke salientava na apreciação ao seu estudo de 1876 (*Studien zur romanischen Wortschöpfung*), identificando-a como darwinista. No mesmo trabalho, o romanista ressalta ainda as qualidades da jovem filóloga: ao lado dos conhecimentos gerais sobre a evolução das palavras próprios daquela época, revela também idéias próprias, submetendo as idéias consagradas a crítica; contribui com exemplos tirados de uma língua –o espanhol– que até então tinha sido pouco utilizada para esse fim, e com aportações importantes acerca dos elementos germânicos na língua espanhola. Conclui observando que Carolina Michaëlis possuía todas as qualidades indispensáveis ao etimólogo: conhecimento exato das formas do vocabulário antigo; fino tato para as mutações de significação; compreensão das evoluções sônicas; conhecimento suficiente das outras línguas românicas (Meyer-Lübke 1927: 18-21).

Carolina Michaëlis, já agora de Vasconcelos, e ainda mal instalada em Portugal, põe-se imediatamente a campo, em busca dos tesouros filológicos nativos escondidos ou insuficientemente exumados e examinados. Os textos fundacionais da literatura portuguesa, em grande parte em lamentável abandono<sup>46</sup>, estavam à espera, parecia, de alguém como ela: os textos renascentistas e a biografia dos seus autores –entre os quais os do poeta por excelência, Camões–, o romancista tradicional<sup>47</sup> e, atração suprema, o

<sup>45</sup> A Lista bibliográfica organizada por Leite de Vasconcelos é muito útil para quem quiser ter uma idéia dos diversos campos onde se situam os numerosíssimos trabalhos de Carolina Michaëlis. Divide-os em 6 grupos: filologia portuguesa (com 59 itens); filologia espanhola (com 14); filologia hispano-portuguesa (com 14); miscelânea de filologia românica (com 6); etnografia portuguesa e espanhola (com 14); e assuntos vários (com 13) (Vasconcelos 1912: 251-167).

<sup>46</sup> Vid. a avaliação da própria C. Michaëlis (Vasconcelos 1900: 364): “As edições antigas que satisfazem são raríssimas. Os textos estão crivados de erros. Os prefácios, quando os ha, contem quasi sempre só louvores vagos e banaes. A vida e a obra do poeta não nos é revelada. Faltam datas exactas e tambem os retratos. Memorias, cartas, autobiographias são extremamente raras. (...) Tambem ha a registrar falsificações e fraudes. Nem sequer os manuscritos depositados na Torre do Tombo estiveram sempre em segura guarda. Obras volumosas de reis e infantes desapareceram”. (Cito da tradução portuguesa de Alfonso Hinker, revista e aumentada pela autora, da “Geschichte der portugiesischen Litteratur”, Vasconcelos e Braga 1897).

<sup>47</sup> Vid. Le Gentil (1927: 124 e 127), por ocasião da sua morte (artigo publicado em *Bulletin Hispanique*, XXVIII, 1926): “Deux périodes l’attirent, le XIII<sup>e</sup> siècle, où les poètes lyriques espagnols ou

manuscrito de um cancioneiro trovadoresco. Assim, a convite de Alexandre Herculano (então em Val de Lobos), que cedera ao casal a sua casa vizinha à biblioteca, passa os meses do verão de 1877 a copiar laboriosamente os textos do Códice da Ajuda. Nesses meses, deve ter terminado o trabalho de cópia, ou talvez levasse consigo, de volta para o Norte, facsímiles dos fólhos para posterior transcrição e verificação<sup>48</sup>. Como é sabido, nos cursos que ministrou mais tarde na Universidade de Coimbra, utilizava sistematicamente cópias facsimiladas de manuscritos antigos<sup>49</sup>, sobre os quais trabalhava com os alunos.

O projeto de editar os textos contidos naquele “códice vetusto e venerando” nasceu, segundo as palavras de Carolina Michaëlis, no primeiro dia em que teve a ele acesso, na Biblioteca da Ajuda<sup>50</sup>. Levou porém mais de um quarto de século para que o trabalho se completasse e viesse a ser publicado<sup>51</sup>; como ela o confessa, o próprio método requeria um labor quase infundável:

Quanto maior número de factos apurava, tantos mais problemas surriam, reclamando soluções. Versos, á primeira vista muito sinjelos, reveladores de verdades desconhecidas,

---

portugais adoptent d'un commun accord le dialecte galicien, et le XVI<sup>e</sup>, où les classiques, à l'exception de Ferreira, érigent le bilinguisme en système. Son édition monumentale de Sá de Miranda, en 1885, marque une étape de plus vers un but nettement entrevu. Car elle a voulu suivre et reconstituer l'évolution du lyrisme courtois, de la *medida velha*, depuis les premiers balbutiements de la muse populaire jusqu'à la invasion de l'italianisme”. Mais adiante: “... elle a cru (...) à l'existence d'un sentiment national antérieur à la formation de la nationalité”.

<sup>48</sup> Cf. as suas palavras na Advertência Preliminar ao volume I do Cancioneiro da Ajuda: “Meses felizes e saudosos (de Maio a Setembro de 1877) gastei na empresa de decifrar e copiar, com paixão e paciência, essas pajinas seis vezes seculares. (...) Não devo esquecer os manes de Alexandre Herculano, que jentilmente nos cedeu em 1877 durante o verão a sua casa contigua á Biblioteca” (Vasconcelos 1904: I, v e viii). Convém lembrar que neste verão lisboeta Carolina Michaëlis já estava grávida do seu único filho, que nascerá ainda em 1877, “o que dá para admirar ainda mais a energia que lhe permitiu terminar a transcrição, estudar o códice, encontrar uma sequência para os seus fólhos, que estavam desordenados, e preparar-se para publicar tudo no ano seguinte, 1878” (Castro 1990: I, q). Ela menciona ainda uma segunda visita à biblioteca, em 1890, a fim de cotejar a sua restituição da cópia diplomática que tirara (Vasconcelos 1904a: II, 102).

<sup>49</sup> Joaquim de Vasconcelos, em carta dirigida em 1878 a Ferdinand Denis, envia-lhe alguns desses facsímiles, aparentemente conseguidos através de Varnhagen, fazendo contudo a restrição de que não são de boa qualidade (Cunha 1983: 321ss). Um facsímile (face do f. 4) foi incluído na edição do CA, para o leitor ver o tipo das letras e o estado atual dos originais. Muitos podem ainda ser vistos no Espólio, na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

<sup>50</sup> Requisito indispensável da edição era para ela o exame dos originais. Por isso, critica T. Braga que, fiado nos dizeres de Varnhagen, nunca recorreu aos manuscritos (Vasconcelos 1904a: II, 47). A mesma informação é transmitida, de forma ainda mais cáustica, na carta de Joaquim de Vasconcelos a F. Denis (1983: 324): “... ni Mr. Th. Braga (qui étant à deux pas d'Ajuda, à Lisbonne, ne s'est jamais donné la peine d'aller une seule fois à Ajuda et ne parle du Codex que d'après l'édition défectueuse de Mr. de V., même dans sa dernière édition critique du *Cancioneiro da Vaticana*, Lisbonne, 1878”.

<sup>51</sup> Da carta de Joaquim de Vasconcelos a Ferdinand Denis, Cunha (1983: 320) deduz que C. Michaëlis mudara o projeto inicial de publicação, já terminado em 1878, por ter sido informada da descoberta do Cancioneiro Colocci-Brancuti, o que lhe exigiria novos e numerosíssimos confrontos textuais.

exijiam comentários extensos. Nomes próprios, aparentemente sem grande significação, referiam-se a personagens de vulto, obrigando a indagar a sua vida e os seus feitos. Obras novas, de nacionais e estrangeiros, fizeram mudar de aspecto mais de uma vez fenómenos galego-portugueses, sobre os quais derramavam luz (Vasconcelos 1904a: I, vi).

O método, portanto, que exige reconstrução –ressurreição– do passado, restituição do texto à suposta forma original, elucidação do seu contexto histórico e informações que provêm de áreas diversas, é por natureza cumulativo. Da recolha do maior número possível de fatos históricos verificados e reconstituídos, nascerá a verdade –seja ela a identificação de um autor desconhecido, de uma personagem ou evento históricos, seja a determinação e esclarecimento de um vocábulo de transcrição duvidosa ou errônea.

O material recolhido e examinado avolumou-se, naturalmente: o segundo volume da edição do Cancioneiro da Ajuda alcança, no total, 1001 páginas, nas quais a Autora se tinha limitado a acolher, contudo, “apenas resultados jeraes, sem entrar em minúcias excessivas”. Ela esclarece que lhe ficaram ainda por incluir elementos importantes, tais como notas às cantigas e um glossário, no primeiro volume; e a síntese prosódica e gramatical, no segundo. Esse material formaria um terceiro volume, que não chegou, contudo, a ser publicado<sup>52</sup> (Vasconcelos 1904a: II, vi-vii).

O excesso teve de ser desviado para outras vias de divulgação, publicando-se a partir de 1896 na revista *Zeitschrift für romanische Philologie*, dirigida por Gustav Gröber: as quinze *Randglossen zum alportugiesischen Liederbuch* (Vasconcelos 1896-1905), que desenvolvem temas relacionados não só com os poemas do Cancioneiro da Ajuda, mas também com aqueles que só se transcreveram nos apógrafos italianos. Sabemos, pelo índice remissivo do Cancioneiro da Ajuda, e por outras referências contidas principalmente no seu segundo volume, que Carolina Michaëlis pretendia publicar pelo menos 32 dessas *Glosas Marginais*<sup>53</sup>. Infelizmente, apesar de todos os esforços, não foi possível localizar nem rascunhos nem textos editados perdidos dessas *Glosas*, com uma única exceção: a que se ocupava do tema dos “olhos verdes” na literatura portuguesa, que a própria autora publicou em versão portuguesa no número 4, de 1920, da *Revista de Língua Portuguesa* do Rio de Janeiro<sup>54</sup>.

<sup>52</sup> Excetuando-se, naturalmente, o *Glossário*, que terminou por publicar-se, mas somente em 1920, no volume XXIII da *Revista Lusitana* (na edição facsimilada de 1990, pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda, foi acrescentado ao final do primeiro volume).

<sup>53</sup> Digo pelo menos, porque no maço 32 do Espólio (Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra) há uma lista manuscrita que inclui 38 itens. Embora a própria autora tivesse, em algumas ocasiões, traduzido *Randglosse* como Nota Marginal, na versão portuguesa que preparamos e que está a ponto de ser publicada pela Universidade de Coimbra, em co-edição com a Universidade de Santiago e a Universidade Estadual de Campinas, preferimos o termo *glosa*, menos modesto e mais consoante com os temas examinados, por aludir à prática medieval do comentário textual.

<sup>54</sup> Foi incluído no volume da versão portuguesa como *Glosa Marginal XVI*, embora estivesse programada para ser o número XVIII, na lista do Cancioneiro da Ajuda (Agradeço ao Prof. Evanildo

Examinar em um estudo como este, com a minúcia que cada uma delas mereceria, as contribuições muitas e variadas com que Carolina Michaëlis foi, ao longo da sua vida, enriquecendo a filologia portuguesa, é tarefa que excede não só as dimensões para ele propostas, mas também a minha competência. Por isso, menciono apenas os trabalhos de maior porte, remetendo o leitor para a já farta bibliografia especializada existente<sup>55</sup>.

O lugar de honra cabe, sem dúvida, à monumental edição do *Cancioneiro da Ajuda*, em dois volumes. O primeiro contém, além de uma Advertência Preliminar, a edição crítica das 310 cantigas do Códice da Ajuda, seguidas de apêndices com mais 157, “tiradas dos Cancioneiros Colocci-Brancuti e da Vaticana e que preenchem provavelmente lacunas do Cancioneiro da Ajuda” (Vasconcelos 1904a: I, 625). A decisão de preencher as lacunas do CA com textos conservados apenas nos apógrafos italianos testemunha, como bem o observou Ivo Castro, o ideal da Autora de “ascender a uma fase anterior da transmissão da lírica galego-portuguesa, numa fase mais completa e textualmente mais pura” (I. Castro 1990: I, o). Apoiada em todos os dados coligidos e no cotejo do códice da Ajuda com os dois cancioneiros encontrados em Itália, ela conclui que os três juntos constituíam uma vasta compilação –“espécie de *Cancioneiro Geral da primeira época da lyrica peninsular*” (Vasconcelos 1904a: II, 180)–, dividida em três partes principais: Parte I, um *Cancioneiro de Amor*; Parte II, o *Livro dos Cantares de Amigo* ou, como às vezes o designa, o *Livro das Donas* ou *Donzelas*; e Parte III, o *Cancioneiro de Burlas*, com versos de chacota, *escarnho* e maldizer, embora a distribuição das cantigas nem sempre esteja ordenada absolutamente de acordo com esse critério, que o Cancioneiro da Ajuda seguiu com maior rigor (Vasconcelos 1904a: II, 210-218). Além disso, o plano do primeiro compilador teria sido de ordenar os poetas e composições por ordem cronológica, em cada uma das partes<sup>56</sup>. À edição das cantigas, seguem-se o aparato crítico, as notações formais sobre a métrica e a versificação, uma paráfrase do texto em alemão e a transcrição das observações inscritas à margem do códice, assim como algumas traduções de Diez e Storck.

---

Bechara, que gentilmente me enviou uma fotocópia deste artigo). Malkiel (1985), como já referi na nota 7, recupera informações sobre um artigo que Carolina Michaëlis teria enviado a Goldbeck, para eventual publicação, sobre a etimologia de “zebra”; supomos que se trataria do texto, ou do esboço de texto, destinado a sair como a *Randglosse XX: Zebrareiter*. Infelizmente, tampouco pudemos obtê-lo (se é que isso é ainda possível). No maço 52 do Espólio há também alguns apontamentos para a secção referente às netas de Conde no Cancioneiro da Ajuda e para uma *Randglosse* (XVII: *Grafen-Enkelinnen*) em alemão; são, porém, poucas laudas com uma versão ainda incipiente do texto.

<sup>55</sup> Vid., especialmente, os estudos incluídos nos volumes de homenagem: ME 1933, *Boletim da Segunda Classe da Academia das Ciências de Lisboa* 1912, *Lusitania* 1927 e as Actas do Colóquio Internacional realizado no Porto (ACI 2001).

<sup>56</sup> As conclusões de C. Michaëlis serviram de base para o exame minucioso a que Oliveira (1994: 30-41) submeteu a organização dos cancioneiros.



O segundo volume, por sua vez, como já disse, abriga uma impressionante massa de informações de diversa natureza<sup>57</sup>: resenha bibliográfica das publicações mais notáveis sobre os Cancioneiros galego-portugueses, até 1900; história e descrição do códice; a sua relação com os apógrafos italianos; os possíveis compiladores; informações históricas, biográficas e literárias sobre os compositores do Cancioneiro da Ajuda; relações da Espanha e Portugal com os países de língua d'oc e língua d'oïl; papel da Galiza e de Santiago de Compostela na origem do lirismo popular galego-português; vestígios da poesia popular galego-portuguesa arcaica e a sua sobrevivência nas cantigas populares modernas, bem como o seu provável influxo sobre a poesia trovadoresca.

Embora a edição do Cancioneiro da Ajuda tenha sido o primeiro projeto da recém-chegada romanista, encetado já em 1877, como vimos, a sua execução e publicação estenderam-se ao longo de vários anos, durante os quais ela desviou a sua atenção também para outros pontos significativos da literatura e da cultura portuguesas<sup>58</sup>.

Em 1885, saem pela mesma editora de Halle as *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*: edição feita sobre cinco manuscritos inéditos e todas as edições impressas, acompanhada de um estudo sobre o poeta, variantes, notas, glossário e um retrato<sup>59</sup>. Ao mesmo poeta retorna em 1911, com os *Novos Estudos sobre Sá de Miranda*, que se devem, como relata no prefácio, à circunstância de se ter descoberto na Biblioteca Nacional um caderno-borrão do poeta, o qual, depois de devidamente fotografado, lhe foi entregue pela Academia das Ciências de Lisboa, para que determinasse a sua importância (Vasconcelos 1911: 1-3; J.M. Castro 2001: 73-78). No mesmo prefácio, refere ainda a sua insatisfação com a edição de 1885 das *Poesias*, informando que há muito prepara uma segunda edição a ser enviada ao prelo assim que se esgotasse a anterior, “deficiente e antiquada”<sup>60</sup>.

O seu afã de estabelecer os textos com segurança crítica e inseri-los no contexto histórico e cultural próprio será também aplicado, especialmente, a outros três autores

<sup>57</sup> A determinada altura, a Autora vê-se, talvez, forçada a fazer uma declaração de princípio metodológico e adverte o leitor: “Lembrando cortêsmente ao leitor apressurado a faculdade que tem de saltar quantas paginas quiser das que encho com pormenores e minucias, vou desempenhar-me desaffrontadamente do meu dever de cronista, patenteando o que penso a respeito dos exemplares restantes das tres suppostas collecções successivas de Affonso III, D. Denis e do Conde de Barcellos, e o pouco que sei d’aquelles cuja existencia em tempos passados está mais ou menos authenticada por parcas noticias historicas” (Vasconcelos 1904a: II, 230).

<sup>58</sup> A demora na publicação do Cancioneiro da Ajuda induziu, por vezes, ao equívoco de considerar que C. Michaëlis só se interessou pelo assunto depois que tomou conhecimento da publicação do Cancioneiro de D. Dinis por Lang, em 1894. Cf. Picchio 1979: 240, n. 4.

<sup>59</sup> Moldenhauer 1933: n. 37. Existe edição facsimilada: Vasconcelos 1989.

<sup>60</sup> O projeto não chegou a se concretizar. Em carta enviada a M. Menéndez Pelayo, sem data, mas provavelmente de 1908, manifesta a mesma insatisfação e o mesmo desejo: “Oxalá a deficientissima primeira edição se exgotasse a final, para eu poder publicar a segunda, completamente refundida (em três volumes: Introdução – Poesias – Dramas)” (Menéndez Pelayo 1999: vol. 20, carta nº 54).

renascentistas: Gil Vicente, Pedro de Andrade Caminha<sup>61</sup> e Camões<sup>62</sup>, embora se tenha debruçado ainda sobre Cristóvão Falcão, Bernardim Ribeiro e André de Resende. Interessante reconstituir redes literárias e culturais, que permitam corrigir não só atribuições falsas ou duvidosas, mas também interpretações errôneas quanto ao universo cultural dos autores: por exemplo, a imagem de Gil Vicente como autor ingênuo e popular, ou a de um gênio –Camões– brotando espontânea e isoladamente em solo virgem<sup>63</sup>.

A atração romântica pela cultura popular, que se revela, por um lado, no encantamento diante das cantigas tradicionais atribuídas a cantadeiras rústicas e ingênuas namoradas do campo, entendidas como “expansões d’esses entes de sensibilidade extrema que na sua insciencia e inconsciencia, sem vaidades do pensamento, comunicam intimamente com as vozes da natureza e com a alma misteriosa do Universo” (Vasconcelos 1904a: II, 908), e por outro na preocupação com a recolha dessa produção, transmitida através dos séculos pela tradição oral<sup>64</sup>, leva-a também a exercitar-se no estudo do romanceiro popular, campo já bastante desenvolvido na altura pelos filólogos espanhóis, mas ainda incipiente entre os portugueses<sup>65</sup> (Vasconcelos 1934).

\* \* \*

Considerando que as *Glosas Marginais ao Cancioneiro Medieval Português* (1896-1905) permaneceram durante uma centena de anos na versão alemã, em uma revista nem sempre disponível em muitas bibliotecas (de consulta restrita, portanto), e que elas levantam questões significativas referentes à lírica galego-portuguesa, muitas das quais

---

<sup>61</sup> O trabalho em alemão, publicado na *Revue Hispanique* em 1901 (Moldenhauer 1933: n. 91) foi vertido para o português por Olívio Caeiro e publicado com notas de Adrien Roig. No Prefácio, Roig adverte: “Os numerosos críticos que se interessam pela obra de Camões terão grande interesse em consultar este estudo, que até ao presente ficou praticamente desconhecido e, na maior parte das vezes, ausente das *camonianas*” (Roig e Caeiro 1982: 11).

<sup>62</sup> Acerca dos trabalhos camonianos de Carolina Michaëlis, vid. especialmente Rodrigues 1927: 45-60; Vasconcelos 1910; Dasilva 2001: 93-106.

<sup>63</sup> Vid. Assunção 1986: 30: “O que nos parece relevante neste encadeamento de estudos de Carolina Michaëlis, aparentemente desconexos, pelo seu elevado número e pela diversidade de assuntos abordados, é o reconhecimento, por parte da investigadora, de interdependência, de pontos de contacto entre eles, porque, como constatava, ‘Sem Miranda ... não florescia um Camões!’”.

<sup>64</sup> Vid. o testemunho de experiência pessoal incluído no CA: “Ainda hontem á noite (9 Set. de 1903) passou ao pé de mim na estrada de S. Lourenço d’Asme, uma pobre boieira descalça, a cantar sentidamente, embora com voz desentoada e rouca, talvez de chorar: *Pobres boizinbos meus, se o meu cuidado/ como pesa na yalma pesa no carro!*” A nota correspondente explicita: “Bem sei que não se trata de nenhum original; já conhecia a linda quadra por andar no *Cancioneiro gallego* de Ballesteros (com a var. *Pobres vaquinhas mias*). Mas o modo de dizer parece todo feminino e popular na sua ingenuidade”.

<sup>65</sup> Enfatizando a necessidade de portugueses e espanhóis juntarem esforços na “reconstrução definitiva do admirável *Romanceiro Hispânico*”, a Autora aproveita a ocasião para criticar mais uma vez os censuráveis hábitos intelectuais de T. Braga (Vasconcelos 1934: 2, n. 2).

ainda hoje continuam a suscitar estudos e controvérsias, preferi deter-me aqui em algumas delas –mas sem a pretensão de ser exaustiva, naturalmente.

A primeira, por exemplo, ocupando-se do ciclo de cantigas à volta da composição CA 166, de João Soares Coelho, trata de questões tão relevantes para a história e a interpretação da lírica galego-portuguesa, como a convivência de determinado grupo de trovadores e jograis no mesmo ambiente cortesão, manifesta em ciclos de cantigas que se interpelam e criticam mutuamente, o que permite a identificação e a localização geográfico-cronológica de alguns dos compositores, à falta de outra documentação; o carácter ambíguo e instigante de algumas cantigas, como a que dá origem ao que Carolina Michaëlis denomina “o processo da ama” (*der Ammen-Streit*)<sup>66</sup>; a significação exata de certos vocábulos (ao final acrescentam-se comentários sobre algumas palavras obscuras, estranhas ou notáveis), como o termo “ama” e os costumes contemporâneos que se associam ao seu uso. As questões que coloca e mesmo algumas das suas observações ainda se encontram, reelaboradas, em reflexões mais recentes sobre a datação da cantiga e a identidade histórica da “ama” aludida por Coelho (Correia 1996 e 2001; Beltrán 1998). Enfocando um momento preciso da história da lírica, fazendo um *zoom* sobre as cantigas, os compositores e os prováveis aludidos, o trabalho reconstitui um micro-universo histórico, cultural, lingüístico e literário e configura-se como um modelo do trabalho filológico, segundo a melhor interpretação do momento<sup>67</sup>: nele se oferecem tanto a restituição dos textos, a elucidação das dúvidas de transcrição e vocabulares, como os aspectos mais propriamente históricos e etnográficos, sem deixar de lado as questões literárias e artísticas envolvidas.

A quinta, dedicada ao poema de Afonso X “Non me posso pagar tanto”, propõe uma nova edição do texto, em resposta às lições anteriores de T. Braga e de Lollis, que lhe parecem inadequadas; tomando como base os elementos formais da cantiga (principalmente o ritmo) e o conteúdo conceptual, interpreta-a como a representação de um “eu” fictício, uma composição dos anos sessenta, enquanto o rei andava nas campanhas da fronteira andaluza, e não como uma confissão autobiográfica:

No que se refere ao estilo, ela é singular entre as *cantigas d'escarnho e maldizer*, já que Afonso X fala na primeira pessoa, mas evidentemente em nome e com o espírito de outrem, cujas confissões, talvez ouvidas casualmente, poderiam tê-lo divertido. Também no que diz

---

<sup>66</sup> Ela mesma assim traduz o título alemão do artigo (Vasconcelos 1904a: II, 82). Carolina Michaëlis é a primeira a denominar “escarnhos de amor” essas cantigas que parecem estar a cavalo entre dois gêneros, a cantiga de amor e a de escárnio (Vasconcelos 1904a: II, 540).

<sup>67</sup> A antiga filologia, anterior à sua renovação pelos alemães, constituía um aglomerado de elementos sem organização; coube aos filólogos alemães dar-lhe um corpo organizado, que se batizou de *orbis philologiae*. Segundo observa Hummel (2000: 143-144), “ce n'est pas un hasard assurément (...) si l'entreprise de totalisation engagée dans le domaine particulier de la philologie coïncide avec l'organisation politique de l'Allemagne en nation; une secrète relation métaphorique unit en l'occurrence les deux réalités”.

respeito ao conteúdo conceptual, à riqueza do vocabulário e à graciosa vivacidade do ritmo, é uma das suas melhores cantigas realistas<sup>68</sup>.

Já na altura, porém, em que o texto se encontrava à espera de publicação na *ZrP*<sup>69</sup>, saiu o estudo de Lollis (1901), o qual interpretava a cantiga como a expressão dos sentimentos pessoais de Afonso X; ela rejeita vigorosamente tal leitura, que deslocaria inclusive o momento da composição para os últimos anos da vida de Afonso, primeiro, pela incongruência de usar tal estilo (cantiga tão fresca e estrofes tão artísticas e ágeis) para expressar o sentimento de desencanto que deveria acabrunhar o monarca sexagenário; e depois, por julgar inverossímil que Afonso X, o autor das *Cantigas de Santa Maria*, pudesse renunciar, em qualquer momento, ao amor, ao serviço militar ou aos jogos de armas. O segundo critério origina-se, naturalmente, de um pressuposto psicológico e, porque não, de certa mitificação elitista; o primeiro, porém, supõe uma sensibilidade e uma avaliação literária, conformes, é certo, com preceitos de congruência, que são afinal os que vigiam na poética coeva à cantiga<sup>70</sup>. Por isso, parece-me excessivamente forte a avaliação de Lapa (1998: 25) que, retomando a interpretação de Lollis, defende a tese de que “esse desajuste e aparente inconsequência (...) é que constituem o supremo encanto da poesia: naquele momento de amargura, abandonado pelos seus, o Rei despiu o manto e quis ser um homem como os outros, à procura do seu quinhão de felicidade neste mundo. É esta situação psicológica e moral que a cantiga traduz admiravelmente, com tintas que parecem de um poeta moderno”. Dessa perspectiva, a que hoje poderíamos até mesmo pôr reservas pelo que deixa transparecer de biografismo e de viés socializante, julga que “a crítica da eminente romanista é (...) um modelo de incompreensão estética”. É possível que a crítica de Lapa se baseasse, também, no preconceito seu contemporâneo contra a filologia positivista, que criou mesmo a imagem estereotipada de Carolina Michaëlis como uma erudita, o que sem dúvida era – “a mulher mais sábia do seu tempo” –, mas também como exemplo da erudição estéril, insensível e rígida<sup>71</sup>. E se ser “moderno” constitui argumento para

<sup>68</sup> Cito da versão portuguesa. O texto alemão está no volume XXV: 278 (Vasconcelos 1896-1905).

<sup>69</sup> “**Aditamento.** Enquanto estas páginas, escritas no outono de 1899, repousavam em Estrasburgo, publicou-se na Itália um artigo no qual C. de Lollis se ocupava da formosa cantiga do marinheiro. Ele julga o conteúdo duma maneira totalmente distinta da minha. Crê ouvir Afonso X falar no seu próprio nome, a sério e cheio de tristeza”. (Cito da versão portuguesa, no prelo; texto alemão: vol. XXV: 282. Vasconcelos 1896-1905).

<sup>70</sup> Cf. Geoffrey de Vinsauf (Mongelli e Vieira 2003: 76): “E quando, nos arcanos da mente, o assunto se tiver distribuído numa ordem, venha a poesia revestir a matéria de palavras. Todavia, uma vez que vem para servir, prepare-se para corresponder à sua senhora: acautele-se, para que não lhe desagrade uma cabeça desgrenhada, ou o corpo coberto de farrapos, ou qualquer outro pormenor”.

<sup>71</sup> Referindo-se à pléiade de filólogos notáveis que Portugal tivera, Lapa (1933: 69), embora dê relevo a Carolina Michaëlis, menciona apenas o seu imenso labor filológico e refere o “gosto inegável pelos problemas lingüísticos” da sua geração. E acrescenta: “Contudo, e a-pesar dos serviços prestados, é preciso ter cautela com os filólogos. Homens do passado, divinamente ingénuos e quasi sempre teimosos, são

receber valoração positiva, a leitura de Carolina Michaëlis é que pode merecer esse encômio, aliás, pelo distanciamento que supõe entre o sujeito lírico e o biográfico<sup>72</sup>.

Destaco ainda a *Glosa XI*, acerca da mais antiga composição datável em galego-português, o sirventês de João Soares de Paiva, a qual continua em dias de hoje a colocar questões relevantes, como a datação, a biografia do compositor e a sua proximidade àquelas famílias de magnatas do Nordeste da Península, que se achavam em freqüente contacto com trovadores provençais e catalães; e, relacionado com isso, o intrigante fato de se situarem os primórdios do lirismo trovadoresco galego-português no leste, e não no oeste peninsular, como seria de esperar<sup>73</sup>. A conclusão a que a Autora chega é que, à volta de 1200, o galego-português, como língua poética, já devia ter alcançado um notável nível de desenvolvimento, decorrente do fato de terem os soberanos castelhanos sido educados, no século XII, na Galiza, região apta a desempenhar papel de liderança política e cultural na Península, a partir do papel civilizador de Diego Gelmires em Santiago.

A *Glosa XIV*, sobre a cantiga da guarvaia, ilustra um procedimento que pode ser visto, ao mesmo tempo e talvez paradoxalmente, como uma falha no método “histórico-científico” usado por C. Michaëlis e como uma qualidade que a salvou dos excessos daquele mesmo método<sup>74</sup>. Com efeito, a ansiedade da acumulação atinge muitas vezes os textos michaëlianos: na *Glosa XIV*, por exemplo, páginas e páginas são dedicadas a destrinçar as pragmáticas para delas extrair tudo o que se referia ao uso de determinados tecidos e tipos de vestimenta pelos diversos escalões sociais; a *Glosa XIII*, sobre D. Arrigo, também se estende longamente, esmiuçando os detalhes do itinerário político do infante irmão de Afonso X. No entanto, nalgum momento cumpre ao investigador dar um salto: já que a agregação dos dados individuais jamais será igual à totalidade dos fatos, é preciso saber em que momento *enough is enough* para permitir levantar uma hipótese

---

levados, por força do seu mister, a refrear o passo à língua, julgando-se potentes e competentes para corrigir algumas das suas demasias e liberdades”. Picchio (1979: 240), por sua vez, assim se refere a C. Michaëlis: “Em 1897, a ilustre investigadora estava no início dos seus estudos sobre a antiga lírica portuguesa e não tinha ainda aperfeiçoado aqueles *férreos sistemas em que posteriormente veio a espartilhar a torrente caudalosa da sua erudição*” (itálicos meus). Já sabemos que em 1897 havia 20 anos que ela se dedicava à lírica galego-portuguesa e espero deixar claro que, embora seja legítimo falar de uma torrente caudalosa de erudição michaëliana, ela não se deixou espartilhar pelo rígido positivismo historicista que se impôs no último quartel do século, principalmente na França.

<sup>72</sup> A interpretação michaëliana foi recuperada recentemente (Lopes 2002: 66).

<sup>73</sup> Cf. Oliveira 1987; Alvar 1987; Miranda 1997a e 1997b.

<sup>74</sup> Vid., por exemplo, as críticas que em 1933 a *Seara Nova* (77-78) fazia ao filologismo, reproduzindo um texto de Ortega y Gasset: “O filólogo, solícito como a abelha, costuma ser, como ela, bronco. Não sabe a que vai toda a sua azáfama. Sorumbaticamente acumula citações que não servem para nada apreciável, porque não respondem a uma clara consciência dos problemas históricos. É inaceitável na historiografia e na filologia actuais o desnível existente entre a precisão usada em obter ou manejar os dados, e a imprecisão, mais ainda, a miséria intelectual, no uso das ideias construtivas”.

interpretativa, com menor ou maior segurança de corresponder “à verdade histórica”, a qual deve unir uma série aparentemente disparatada de dados num conjunto orgânico apreensível como um todo harmônico; com essa preocupação em mente, como já se disse, a filologia alemã moderna tinha procurado substituir, à mera agregação caótica de elementos díspares, a que muitas vezes se resumiam na prática os trabalhos, a representação ideal do passado como um “corps organique et vivant dont on ne peut pas plus retrancher certaines parties vitales sans détruire la vie de l’organisme entier”<sup>75</sup>. Esse salto interpretativo (que não é um salto totalmente livre, naturalmente, mas balizado por pressupostos culturais) supõe uma capacidade de preencher as lacunas com hipóteses “verossímeis”, tão verossímeis, aliás, que não pareçam hipóteses, mas conclusões irrefutáveis. O grau de distância entre a certeza e a probabilidade, dependendo do estudioso, será posto em evidência ou disfarçado pelo seu discurso (segundo as afirmações de C. Michaëlis, Teófilo Braga dava como certeza aquilo que era apenas hipótese com pouco fundamento<sup>76</sup>). C. Michaëlis é bastante cuidadosa, em geral, ao explicitar as suas dúvidas, ao modalizar as suas afirmações como hipóteses; às vezes, de forma bastante clara, como quando diz, a propósito da cantiga “Dona, veer-edes a prol que lhi ten”, de Pai Soares de Taveirós: “Com um pouco de fantasia, poder-se-ia até entender o poema como uma resposta ao poema da guarvaia” (Vasconcelos 1904b: 389); mas, de qualquer forma, em vários momentos a estudiosa é forçada a dar esses saltos de maior ou menor fantasia, que lhe permitem, afinal, ascender a uma hipótese interpretativa englobante dos dados individuais acumulados. Esse lado “ficcionalizante” do texto michaëliano também pode ser rastreado em outros trabalhos seus: assim, J. M. Castro (2001: 80) anota, a propósito da biografia de Sá de Miranda, que “a imaginação da Autora é muito fértil”; e Marinho (2001: 65ss), em instigante ensaio, aproxima o trabalho michaëliano sobre Uriel da Costa d’*O Bicho da Terra*, de Agustina Bessa-Luís, apontando que “Carolina Michaëlis, apesar do seu rigor de monografia que não admite liberdades de romancista, não consegue fugir da atracção irresistível de representar a figura de Uriel da Costa através de uma imagem que, confessadamente, sabe não ser a sua”. No ensaio sobre a guarvaia, a Autora resume a certa altura os argumentos que fundamentam a interpretação por ela proposta. O primeiro, o terceiro e o quinto são efetivamente deduzíveis a partir da documentação estudada: a guarvaia é um manto de

---

<sup>75</sup> K. Hillebrand, “De la philologie en Allemagne” (1884), apud Hummel 2000: 150. Cf. também as palavras com que F. Ast se refere à harmoniosa interdependência das partes recém-reunidas pela filologia clássica, citadas por Hummel (2000: 145): “Die Alterthumskunde hat keine Bedeutung und Wahrheit, wenn sie das Einzelne bloss faktisch und empirisch auffasst, ohne sein höheres und eigentliches Wesen in der Idee des Ganzen zu erkennen; eben so gehaltlos und todt ist das bloss gelehrte Sprachstudium, das die Sprache nicht als Organ des Geistes erkennt und deutet, sondern sie in ihrer atomistischen Einzelheit als ein nicht höher beziehbares, also zufälliges und blindes Wesen behandelt”.

<sup>76</sup> Vid. *Glosa Marginal* XIV: “... o seu violento ímpeto de tudo compreender imediatamente e de resolver cada dificuldade em um relâmpago, ...” (cito da versão portuguesa no prelo; texto alemão em Vasconcelos 1904b: 392).

pano vermelho-escarlate que apenas a família real pode trajar; Maria Pais Ribeira aparece oficialmente como amante do rei no ano de 1189; pano de escarlate é uma recompensa mais alta do que a comumente concedida em Portugal por uma cantiga (Vasconcelos 1904b: 417-418). O segundo, porém, deve-se a uma opção interpretativa: a identificação da “filha de don Paay Moniz” com a amante de Sancho I decorre em parte da limitação da documentação utilizada –os nobiliários, de preferência<sup>77</sup>–, em parte da contaminação pelo significado atribuído ao vocábulo “guarvaia”; apesar disso, C. Michaëlis considera que “não é difícil encontrar a filha de D. Pai Moniz”, uma vez que só há registro de um Pai Moniz, o qual por sua vez tinha uma única filha mencionada nos livros de linhagem: a famosa Ribeirinha<sup>78</sup>. O quarto argumento, por sua vez: que Pai Soares de Taveirós era seu parente consanguíneo, baseia-se na suposição de que a parenta mencionada na cantiga CA 37, “Eu são tan muit’amador”, é a mesma dama a quem se dirige a cantiga da guarvaia, identificação que a autora expressara anteriormente, em termos muito mais matizados, porém: “É difícil supor que este apelo ao parentesco consanguíneo, imediatamente antecedente ao poema da guarvaia, se dirija a outra que não a filha de D. Pai Moniz” (Vasconcelos 1904b: 390). Os cinco argumentos são apresentados, contudo, no mesmo nível, como se tivessem todos o mesmo grau de verificabilidade. Conforme afirma mais tarde, “os pormenores [da história subjacente à composição do poema] podiam ser imaginados de forma romanesca”. O leitor não pode deixar de se impressionar pela capacidade que a autora revela, não só de levantar dados provenientes de documentação tão variada e volumosa, mas também de manejá-los e ser capaz de “ressuscitar”, a partir deles e fundamentando-se neles, as peripécias de um “romance” ao mesmo tempo histórico e ficcional.

Que Carolina Michaëlis foi, não apenas uma erudita, mas uma pessoa de horizontes amplos e sensibilidade afinada, evidencia-se também pelo vivo interesse que sempre manifestou pela literatura sua contemporânea –nacional ou internacional, interagindo com os escritores portugueses, escrevendo prefácios para os seus livros, estimulando-os com as suas críticas e sugestões (A.P. de Castro 2001). Essa sensibilidade e amplitude mental guiaram-na na seleção dos assuntos, na criação de um *orbis* interpretativo e, por que não, na sintonia com as vertentes humanistas da ciência sua contemporânea. A sua “modernidade”, portanto, foi paradigmática, representando as

---

<sup>77</sup> Seria interessante examinar até que ponto a maior incidência dos trabalhos dos romanistas da época sobre as figuras reais é devida apenas à relativa escassez de documentação sobre as demais camadas da população ou a um viés sociológico. Mesmo C. Michaëlis, tão imbuída da sensibilidade romântica à cultura popular (cf. a atenção que devotou à poesia popular galego-portuguesa arcaica no capítulo X do segundo volume da edição do CA), não resistiu à sedução de ocupar-se de personagens reais ou ligadas à realeza. Para as novas propostas de identificação da “filha de D. Pai Moniz”, vid. Oliveira 1994: 402 e Vallín 1995: IV, 431-437.

<sup>78</sup> Para as novas propostas de identificação da “filha de D. Pai Moniz”, vid. Oliveira 1994: 402 e Vallín 1995: IV, 431-437.

tendências avançadas do seu tempo nos valores, na teoria e no método da produção científica e no estímulo à criação e à divulgação poética. O fato de ter concentrado a sua atenção nos monumentos do passado literário da Galiza e de Portugal, que poderia passar por mera erudição anacrônica e estéril, é mais uma demonstração, ao contrário, de quão plenamente integrada estava no seu tempo e no(s) seu(s) espaço(s).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACI* = *Actas do Colóquio Internacional Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1851-1925) nos 150 anos do seu nascimento – nos 75 anos da sua morte* (2001). Porto: Escola Secundária Carolina Michaëlis, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 24 e 25 de Maio de 2001. Porto: Revista da Faculdade de Letras, Série Línguas e Literaturas, II série, vol. XVIII.
- Alvar, Carlos (1987). “Johan Soarez de Pavha, Ora faz ost’o senhor de Navarra”. In *Philologica Hispaniensis in Honorem Manuel Alvar*. Madrid, III: 7-12.
- Bassetto, Bruno Fregni (2001). *Elementos de Filologia Românica*. São Paulo: Edusp.
- Beltrán, Vicenç (1998). “Tipos y temas trovadorescos XV. Johan Soarez Coelho y el ama de don Denis”. In *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXV, 1: 13-45.
- Bloch, R. Howard (1990). “New Philology and Old French”. In *Speculum* 65: 38-58.
- Bluteau, Raphael (1716). *Vocabulario Portuguez & Latino*. Lisboa: Na Officina de Pascoal da Sylva.
- Boletim da Segunda Classe da Academia das Sciencias de Lisboa* (1912). Vol. V, fasc. nº 1, Julho de 1911. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Boléo, Manuel de Paiva (1947). “Adolfo Coelho e a filologia portuguesa e alemã no século XIX”. In *Biblos*, XXIII, t. III: 607-691.
- Castro, Aníbal Pinto de (2001). “D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos e a ‘geração de 70’”. In *ACI*: 9-22.
- Castro, Ivo (1990). “Carolina Michaëlis e a arte de erguer monumentos”. Prefácio. *Cancioneiro da Ajuda*. Edição de Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Reimpressão da edição de Halle (1904), acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do glossário das cantigas (*Revista Lusitana* XXIII). Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda: I, i-s.
- Castro, Joaquim Mendes (2001). “Carolina Michaëlis e Sá de Miranda”. In *ACI*: 79-92.
- Conde, Juan Carlos (2001). “Carolina Michaëlis y la literatura española”. In *ACI*: 133-170.
- Constâncio, Francisco Solano (1836). *Novo Dicionario Critico e Etymologico da Lingua Portuguesa*. Paris: Casimir.
- Correia, Ângela (1996). “O outro nome da ama: uma polémica suscitada pelo trovador Joam Soares Coelho”. In *Colóquio/Letras*, 142: 51-64.
- (2001). *As Cantigas de Amor de D. Joam Soares Coelho e o ‘Ciclo da Ama’*. Dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa, orientada por Elsa Gonçalves e por Anna Ferrari, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. (exemplar policopiado)



- Correia, Maria Assunção Pinto (1986). *O essencial sobre Carolina Michaëlis de Vasconcelos*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda.
- Cunha, Celso (1983). “Uma carta de Joaquim de Vasconcellos sobre o ‘Cancioneiro da Ajuda’”. In *Boletim de Filologia*, XXVIII: 317-327.
- Dasilva, Xosé Manuel (2001). “Carolina Michaëlis e os estudos camonianos”. In *ACI*: 93-106.
- Delille, Maria Manuela Gouveia (1985). “Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1851-1925) – uma alemã, mulher e erudita, em Portugal”. Separata de *Biblos*, LXI, 32 p.
- (2001). “Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1851-1925): ‘intermediária nata entre a cultura neolatina e a germânica’”. In *ACI*: 33-48.
- Ey, Luise (1912). “D. Carolina Michaëlis na intimidade”. In *Boletim da Segunda Classe da Academia das Ciências de Lisboa*. Vol. V, fasc. 1 (Julho 1911). Lisboa: Imprensa Nacional: 231-145.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1986). “‘Un souffle d’Allemagne ayant passé’: Friedrich Diez, Gaston Paris, and the Genesis of National Philologies”. In *Romance Philology*, XL, n. 1: 1-37.
- Hobsbawm, E.J. (2002). *Nações e nacionalismo desde 1780: Programa, mito e realidade*. Trad. de Maria Célia Paoli e Anna Maria Quirino. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Hult, David F. (1996). “Gaston Paris and the Invention of Courtly Love”. In Bloch, R. H. and Nichols, S.G., *Medievalism and the Modernist Temper*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press: 192-224.
- Hummel, Pascale (2000). *Histoire de l’histoire de la philologie. étude d’un genre épistémologique et bibliographique*. Genève: Droz.
- Lacan, Jacques (1975). “L’amour et le significatif”. In *Le Seminaire. Livre XX. Encore*. Paris: Seuil.
- Lapa, Manuel Rodrigues (1933). “A política do idioma e as Universidades”. In *Seara Nova* (Abril a Outubro 1933): 67-76.
- (1998). *Cantigas d’escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Lisboa: Sá da Costa.
- Le Gentil, Georges (1927). “Carolina Michaëlis de Vasconcellos”. In *Lusitania*, fasc. X, vol. IV: 123-129.
- Lollis, Cesare de (1901). “Per una canzone di Alfonso X”. In *Studj di Filologia Romanza*, VIII: 380-386.
- Lopes, Graça Videira (2002). *Cantigas de Escárnio e Maldizer dos Trovadores e Jograís Galego-Portugueses*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Lusitania*. Revista de Estudos Portugueses (1927). Fasc. X, vol. IV (Outubro de 1927). Lisboa: Livr. Aillaud e Bertrand.
- Malkiel, Yakov (1985). “Carolina Michaëlis de Vasconcelos’ Forgotten Sketch of an Unfinished Monograph on E(n)-Zebra ‘Wild Donkey’”. In *Boletim de Filologia*, XXX: 1-11.
- (1993). “Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1851-1925)”. In *Romance Philology*, XLVII, n. 1: 1-31.

- Marinho, Maria de Fátima (2001). “Uriel da Costa: reescrita de Agustina Bessa-Luís”. In *ACI*: 63-72.
- ME = *Miscelânea de Estudos em Honra de D. Carolina Michaëlis* (1933). Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Menéndez Pelayo Digital (1999). *Obra Social y Cultural de Caja Cantabria*. Santander. [CD-ROM] (Contém: obra completa, epistolário e bibliografia)
- Meyer-Lübke, Wilhelm (1927). “Carolina Michaëlis e a filologia românica”. In *Lusitania*, fasc. X, vol. IV: 17-25. (Versão portuguesa do artigo em alemão, publicado nas páginas 7-15 do mesmo número)
- Miranda, José Carlos Ribeiro (1997a). “João Soares de Paiva: Perfil Histórico do Primeiro Trovador em Galego-Português”. In *Actas do 2º Congresso Histórico de Guimarães*. Vol. V. Câmara Municipal de Guimarães, Universidade do Minho: 7-16.
- (1997b). “João Soares de Paiva e o rei de Navarra: Para a leitura do cantar ‘Ora faz ost’ o senhor de Navarra”. In *Estudos para Óscar Lopes*. Porto: Campo das Letras: 321-329.
- Moldenhauer, Gerhard (1933). “Bibliografia de D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos”. In *ME*: vii-xxiii.
- Mongelli, Lênia Márcia de Medeiros e Vieira, Yara Frateschi (2003). *A estética medieval*. Cotia [São Paulo]: Editora Íbis.
- Oliveira, António Resende de (1987). “Arqueologia do mecenato trovadoresco em Portugal”. In *Actas do 2º Congresso Histórico de Guimarães*. Câmara Municipal de Guimarães, Universidade do Minho: 319-327.
- (1994). *Depois do espectáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Edições Colibri.
- Patterson, Lee (1987). *Negotiating the Past: The Historical Understanding of Medieval Literature*. [Madison, Wi.]: The University of Wisconsin Press.
- Picchio, Luciana Stegagno (1979). “À margem da edição de textos antigos portugueses”. In *A Lição do Texto. Filologia e Literatura*. I – Idade Média. Lisboa: Edições 70.
- Rodrigues, José Maria (1927). “D. Carolina Michaëlis e os Estudos Camonianos”. In *Lusitania*, fasc. X, vol. IV: 45-60.
- Roig, Adrien e Caeiro, Olívio (1982). *Carolina Michaëlis de Vasconcelos: Pedro de Andrade Caminha. Subsídios para o estudo da sua vida e obra*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- Saliba, Elias Thomé (2003). *As utopias românticas*. 2ª ed. São Paulo: Estação Liberdade.
- Seara Nova* (1933). Páginas para serem meditadas: Sobre o Filologismo, pp. 77-78.
- Silva Neto, Serafim da (1949). “Francisco Adolfo Coelho e a Filologia Portuguesa”. In *Miscelânea de filologia, literatura e história cultural à memória de Francisco Adolfo Coelho (1847-1919)*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, I: 3-14.
- Soares, Mário (1950). *As ideias políticas e sociais de Teófilo Braga*. Prefácio de Vitorino Magalhães Godinho. Lisboa: Centro Bibliográfico.

- Steiner, George (2001). *Gramáticas da Criação*. Trad. de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água.
- Vallín, Gema (1995). “Filla de Don Paay Moniz – ¿de Rodeiro?” In *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Ed. de Juan Paredes. Granada, IV vol.: 431-437.
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de (1896-1905). *Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch* (1896-1905). In *Zeitschrift für romanische Philologie*, XX (1896): 145-218; XXV (1901): 129-174, 278-321, 533-560, 669-685; XXVI (1902): 56-75, 206-219; XXVII (1902): 153-172, 257-277, 414-436, 708-737; XXVIII (1904): 385-434; XXIX (1905): 683-711.
- (1900). *Historia da Litteratura Portuguesa*. Trad. de Alfonso Hincker, revista e augmentada pela autora. In *O Instituto*, 47: 225-230 e 356-366. (tradução parcial do artigo de 1897)
- (1904a). *Cancioneiro da Ajuda*. Edição critica e commentada por ... Halle a. S.: Max Niemeyer. 2 vols. [Reimpressão da edição de Halle (1904), acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do glossário das cantigas (*Revista Lusitana*, XXIII)]. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990
- (1904b). “*Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch*. XIV: Guarvaya”. *Zeitschrift für romanische Philologie* XXVIII: 385-434.
- (1911). *Novos Estudos sobre Sá de Miranda*. Lisboa: Imprensa Nacional. (Separata do *Boletim da Segunda Classe da Academia das Sciencias de Lisboa*, vol. V)
- (1934). *Estudos sobre o Romanceiro Peninsular. Romances Velhos em Portugal*. 2ª ed. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- [1977]. *Lições de Filologia Portuguesa segundo as preleções feitas aos cursos de 1911/12 e de 1912/13*. Seguidas das *Lições Práticas de Português Arcaico*. Lisboa: Dinalivro.
- (1989). *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*. (Reprodução em fac-símile do exemplar com data de 1885 da Biblioteca Nacional). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de e Braga, Teófilo (1897). “Geschichte der portugiesischen Litteratur”. In Gröber, Gustav. *Grundriss der romanischen Philologie*. II. Band. 2. Abteilung. Strassburg: Karl J. Trübner: 129-382.
- Vasconcelos, José Leite de (1910). *O Doutor Storck e a litteratura portuguesa*. Lisboa: Academia Real das Sciencias.
- (1912). “Carolina Michaëlis. Lista dos seus escritos, publicados de 1867 a 1911”. *Boletim da Segunda Classe da Academia das Sciencias de Lisboa*. Vol. V, fasc. 1 (Julho 1911). Lisboa: Imprensa Nacional, 246-297 (inclui um apêndice com cartas de romanistas dirigidas a Carolina Michaëlis)
- (1929). “A Filologia Portuguesa: Esboço Histórico (a propósito da reforma do Curso Superior de Letras de Lisboa - 1888)”. In *Opúsculos*. Vol. IV: Filologia (parte II). Coimbra: Imprensa da Universidade: 839-919.
- Verdelho, Telmo (2001). “Carolina Michaëlis de Vasconcelos – filóloga”. In *ACI*: 181-190.
- Vieira, Domingos (1873). *Grande Dicionario Portuguez*.  
Porto: Ernesto Chardron e Bartholomeu H. de Moraes.



# OS ESTUDOS SOBRE O *CANCIONEIRO DA AJUDA*: UN ESTADO DA CUESTIÓN

MARIÑA ARBOR ALDEA  
*Università degli Studi di Padova*

## 1. BREVE NOTICIA BIBLIOGRÁFICA

Descuberto, a comezos do século XIX, por Ricardo Raymundo de Nogueira na Biblioteca do Real Colégio dos Nobres de Lisboa<sup>1</sup>, o *Cancioneiro da Ajuda* foi presentado publicamente en París en 1823 coa edición diplomática preparada polo embaixador británico en Portugal Charles Stuart de Rothesay<sup>2</sup>. Xa en 1849 o manuscrito lisboeta foi obxecto dunha segunda edición, de ensaio e de estudo, asinada polo historiador brasileiro Francisco Adolfo de Varnhagen, que identificou o cancionero co *Livro das Cantigas* do conde don Pedro de Barcelos<sup>3</sup>. O códice, peza clave das consideracións que eminentes filólogos e romanistas publicaron sobre a lírica galego-portuguesa no que

---

<sup>1</sup> Segundo indica C. Michaëlis, o códice fora obxecto da atención de Antonio Ribeiro dos Santos antes da súa morte, acaecida en 1818 (cfr. C. Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, Max Niemeyer, 1904, 2 vols. [reprint, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990], vol. II, pp. 2-3). Así mesmo, e como tamén informa a autora, xa en 1815 a Academia das Ciencias de Lisboa tiña prevista a impresión do cancionero, proxecto que non chegou a executarse (cfr. *Ajuda*, vol. II, pp. 4-5). En efecto, Ribeiro dos Santos elaborou unha primeira descrición do códice antes de 1818, que foi incorporada á copia que posteriormente lle serviu de base a Stuart para a súa edición; esa primeira copia do manuscrito, actualmente conservada na Biblioteca Jagiellońska de Cracovia, realizouse en 1810 (véxase M. Arbor Aldea-C. Pulsoni, “Il *Cancioneiro da Ajuda* prima di Carolina Michaëlis (1904)”, *Critica del testo*, 2005 [no prelo]).

<sup>2</sup> *Fragments de hum Cancioneiro Inedito que se acha na Livraria do Real Collegio dos Nobres de Lisboa*, Paris, 1823. Os vinte e cinco volumes que se editaron foron seguidos por unha *Advertencia*, impresa en 1824 ou 1825, da autoría de T. Lecussan Verdier, na que se achegan datos diversos sobre o cancionero, que amplían algunhas das informacións proporcionadas polo propio Stuart no prefacio ao seu volume. Datos concretos sobre ambas as publicacións encóntranse en Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, pp. 5-10, e Arbor Aldea-Pulsoni, “Il *Cancioneiro*”.

<sup>3</sup> *Trovas e Cantares de um Codice do XIV seculo ou antes mui provavelmente o Livro das Cantigas do Conde de Barcellos*, Madrid, 1849. O volume foi seguido por un *Post Scriptum. Notas*, publicado en Madrid en 1850 (cfr. Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, pp. 21-23). Varnhagen aínda publicou en ca. 1868-1870 as *Novas*

constituía o inicio dos estudos dedicados á poesía profana producida no occidente ibérico<sup>4</sup>, recibiu aínda en 1877 a atención de dona Carolina Michaëlis de Vasconcelos, que naquel ano comezaba os traballos que habían frutificar na súa magna edición crítica do vello manuscrito do Real Colégio dos Nobres: complementado en 1920 cun glosario, o seu *Cancioneiro da Ajuda* (1904), “verdadeiro monumento da cultura portuguesa”, en palabras de I. Castro<sup>5</sup>, marcou a senda para as posteriores publicacións realizadas pola crítica especializada en lírica galego-portuguesa e os estudos que se centraron no cancionero, que só en 1941 foi obxecto dunha edición diplomática, preparada polo paleógrafo americano H. H. Carter<sup>6</sup>.

O renovado interese con que, a partir da década dos sesenta do século pasado, se abordaron en Italia os estudos sobre a poesía profana peninsular beneficiou as investigacións sobre o manuscrito lisboeta, que foi obxecto das consideracións de Tavani nos seus fundamentais ensaios sobre a tradición manuscrita da lírica galego-portuguesa<sup>7</sup>. Non obstante, e a pesar de que o códice sufriu alteracións con posterioridade á publicación do estudo de C. Michaëlis—texto de referencia tanto na descrición de Carter como nas recollidas en distintas edicións críticas de trobadores copiados en *A*—, só na década dos oitenta se asiste ao comezo da publicación dunha serie de traballos nos que se procede a unha descrición codicolóxica rigorosa de distintos aspectos do cancionero: asinados pola investigadora portuguesa M. A. Ramos<sup>8</sup>, eses estudos revisan, matizan e amplían numerosos datos relativos tanto á materialidade como á fortuna do manuscrito, converténdose en punto de referencia inescusable para o estudo do *Cancioneiro da Ajuda*. A finais desa mesma década dos oitenta aínda se publicou o rimario do cancionero,

---

*paginas de Notas ás Trovas e Cantares*, nas que modifica parcialmente as súas consideracións sobre *A* como volume atribuído ao conde don Pedro (*cf.* Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, pp. 27-28).

<sup>4</sup> A hipótese atributiva de Varnhagen, a súa repercusión nos círculos eruditos da época, a publicación das primeiras noticias sobre os apógrafos italianos e a aparición das súas edicións paleográficas, así como os primeiros estudos sobre autores particulares e sobre os distintos aspectos caracterizadores da poesía dos trobadores galego-portugueses foron amplamente analizados por C. Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, pp. 28-98.

<sup>5</sup> I. Castro, “Carolina Michaëlis e a arte de erguer monumentos”, prefácio a C. Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, vol. I, pp. i-s. A cita está tomada da p. i.

<sup>6</sup> H. H. Carter, *Cancioneiro da Ajuda. A diplomatic Edition*, New York-London, Modern Language Association of America-Oxford University Press, 1941 [reprint, New York, Kraus Reprint Co., 1975].

<sup>7</sup> G. Tavani, “La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese”, *Cultura Neolatina*, XXVII, 1967, pp. 41-94; *Poesía del Duecento nella Penisola Iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1969; *Ensaio portugueses. Filologia e Linguística*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988; *A poesía lírica galego-portuguesa*, Galaxia, Vigo, 1991 [1ª ed., 1986]; “Ancora sulla tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese (quarta e ultima puntata)”, *Rassegna Iberistica*, LXV, 1999, pp. 3-12; *Tra Galizia e Provenza. Saggi sulla poesia medievale galego-portoghese*, Roma, Carocci, 2002; *Trovadores e jograis. Introdução à poesia medieval galego-portuguesa*, Lisboa, Caminho, 2002.

<sup>8</sup> M. A. Ramos, “A transcrição das fiindas no Cancioneiro da Ajuda”, *Boletim de Filologia*, XXIX, II, 1984, pp. 11-22; “Novas observações sobre o sistema de numeração do Cancioneiro da Ajuda”, *Boletim*

elaborado por A. Vázquez<sup>9</sup>, e, xa nos anos noventa, saíron do prelo a edición facsimilar do códice<sup>10</sup>, acompañada por un completo estudo codicolóxico da profesora Ramos<sup>11</sup>, e o innovador ensaio sobre a formación da tradición manuscrita galego-portuguesa asinado polo historiador portugués A. Resende de Oliveira<sup>12</sup>, que cuestiona varias das afirmacións da crítica precedente relativas ao modo e lugar de compilación do *Cancioneiro da Ajuda*.

Debe indicarse, así mesmo, que entre 1999 e 2000 o manuscrito do Pazo da Ajuda foi sometido a un proceso de restauración, patrocinado pola Fundação Calouste

---

*de Filologia*, XXX, 1985, pp. 33-46; “L’eloquence des blancs dans le Chansonnier d’Ajuda”, *Actes du XVII<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes (Aix-en-Provence, 29 août-3 septembre 1983)*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1986, vol. VIII, pp. 217-224; “O retorno da *Guarvaya* ao Paay”, *Cultura Neolatina*, XLVI, 1986, pp. 161-175, reimpresso en *Miscellanea di Studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant’anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi Editore, 1989, pp. 1097-1111; “Tradições gráficas nos manuscritos da lírica galego-portuguesa”, *Actes du XVIII<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes, Université de Trèves (Trier) 1986*, publiés par D. Kremer, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1988, vol. VI, pp. 37-48; “L’importance des corrections marginales dans le Chansonnier d’Ajuda”, *Actes du XX<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes, Université de Zurich (6-11 avril 1992)*, publiés par G. Hilty, Tübingen, Francke Verlag, 1993, vol. V, pp. 143-152; “O Cancioneiro da Ajuda. História do manuscrito, descrição e problemas”, *Fragmento do Nobiliário do Conde Dom Pedro. Cancioneiro da Ajuda. Edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda. Apresentação, estudos e índices*, Lisboa, Edições Távola Redonda, Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, Biblioteca da Ajuda, 1994, pp. 27-47; “A separação silábica na cópia da poesia lírica galego-portuguesa: outro indicio de antecedentes musicais”, *Miscelânea de Estudos Lingüísticos, Filológicos e Literários in Memoriam Celso Cunha*, organização e coordenação de C. da Cunha Pereira e P. R. Dias Pereira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995, pp. 703-719; “*Invoco el rey Dom Denis...* Pedro Homem e o *Cancioneiro da Ajuda*”, *Actes del VII Congrès de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, editors S. Fortuño Llorens i T. Martínez Romero, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999, vol. I, pp. 127-185; “Homens e Cancioneiros em Évora”, *Canzonieri iberici*, edición al cuidado de P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual, Padova-A Coruña, Università di Padova-Toxosoutos-Universidade da Coruña, 2001, vol. I, pp. 169-216; “*Mise en texte* nos manuscritos da lírica galego-portuguesa”, *X Congrès International de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval (Alacant, 16-20 de setembre de 2003)*, Alacant [no prelo]; “*Letras perfeitadas?* Grafías entre manuscritos e impressos”, *Filologia dei Testi a Stampa (Area Iberica). Simposio Internazionale (Pescara, 20-22 novembre 2003)*, Pescara [no prelo]; M. A. Ramos-A. Resende de Oliveira, s.v. “Cancioneiro da Ajuda”, *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, organização e coordenação de G. Lanciani e G. Tavani, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 115-118.

<sup>9</sup> A. Vázquez Sánchez, “Rimario del Cancioneiro da Ajuda”, *Cuadernos de Filología Románica. I. Estudios Gallegos*, 1989, pp. 55-143.

<sup>10</sup> *Fragmento do Nobiliário do Conde Dom Pedro. Cancioneiro da Ajuda. Edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda*, apresentação de M. C. Matos, N. S. Pereira e F. G. da Cunha Leão; estudos de J. V. Pina Martins, M. A. Ramos e F. G. Cunha Leão, Lisboa, Edições Távola Redonda, Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, Biblioteca da Ajuda, 1994.

<sup>11</sup> Ramos, “O Cancioneiro”.

<sup>12</sup> A. Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri, 1994.

Gulbenkian e con asistencia de A. Aires de Nascimento, nos Laboratórios de Conservación e Restauro da Torre do Tombo (*Newsletter*. Fundação Calouste Gulbenkian, nº 24, novembro-decembro de 1999: 3). Presentados os resultados dese proceso en Lisboa, na Fundação Gulbenkian, durante a exposición *A Imagem do Tempo: Livros Manuscritos Ocidentais* (23 de marzo a 2 de xullo de 2000), carecemos aínda hoxe dun texto no que se refira o labor desenvolto e no que se describa o novo estado do códice<sup>13</sup>, que xa non se corresponde co recollido na reprodución facsimilar de 1994, tal e como foi posto de manifesto nas xornadas de traballo que, con motivo do centenario da saída do prelo da fundamental edición de dona C. Michaëlis, se celebraron en maio e novembro pasados, respectivamente en Santiago de Compostela e na capital do Texo, en Lisboa.

No primeiro dos encontros citados, un congreso dirixido pola profesora M. Brea que conta xa coas súas actas en volume impreso<sup>14</sup>, abordáronse múltiples cuestións relacionadas tanto co labor filolóxico de dona C. Michaëlis de Vasconcelos, como co propio *Cancioneiro da Ajuda*. No que se refire ás investigacións realizadas por dona Carolina, os relatores do congreso analizaron, ademais dos estudos dedicados pola filóloga xermano-portuguesa a autores e xéneros ausentes de *A* e a outras tradicións poéticas<sup>15</sup>, as bases metodolóxicas que sustentan a edición do códice lisboeta, a concepción que do propio cancionero tiña dona Carolina e a evolución que se produciu nas liñas de traballo seguidas pola investigadora durante os máis de vinte anos de

---

<sup>13</sup> M. A. Ramos inclúe algúns datos sobre o estado do cancionero con posterioridade á súa restauración nos seus traballos “*Mise en texte*” e “*Letras perfeitas*”. Novos e máis completos datos sobre o actual estado do códice achegounos na conferencia “O cancionero ideal de D. Carolina”, ditada no congreso *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois*, celebrado en Santiago de Compostela en maio de 2004, congreso ao que nos referiremos a seguir, pois ten xa as súas actas publicadas. Destes traballos está tomada a información referida nas liñas precedentes. Desexo expresar o meu recoñecemento e agradecemento á profesora Ramos, que me facilitou o texto dos dous estudos citados en primeiro lugar, ambos en vías de publicación.

<sup>14</sup> *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004.

<sup>15</sup> C. Alvar, “Carolina Michaëlis y la lírica tradicional”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 67-77, referiuse ás investigacións que C. Michaëlis lle dedicou á lírica tradicional; Y. Frateschi Vieira, “O proceso da ama: passado e presente de uma polémica trovadoresca”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 79-98, abordou o estudo que a filóloga alemá fixo do coñecido “ciclo das amas”; J. L. Rodríguez, “D. Carolina Michaëlis e o texto de escárnio e de maldizer”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 115-135, analizou as contribucións que dona Carolina realizou para a fixación textual das cantigas satíricas; J. Paredes, “Textos alfonsíes en la edición del *Cancioneiro da Ajuda* de Carolina Michaëlis (Halle, 1904)”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 211-224, centrouse nas achegas da autora relativas á atribución, fixación textual, interpretación e cronoloxía das cantigas profanas de Alfonso X. Por último, M. I. Morán Cabanas, “Carolina Michaëlis de Vasconcelos e o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 99-113, ocupouse dos estudos que C. Michaëlis lle dedicou á compilación de Garcia de Resende.



xestación do seu *Cancioneiro da Ajuda*<sup>16</sup>. No tocante ao códice, ademais de ofrecerse un balance xeral dos estudos que sobre el se realizaron ao longo destes cen anos<sup>17</sup>, analizáronse aspectos relativos á súa materialidade e ao seu contido. Verbo dos primeiros, achegáronse datos de importancia sobre a actual organización interna de *A*<sup>18</sup>, estudándose, así mesmo, os vestixios que, no estado de inconclusión que caracteriza o cancionero, permiten achegar datos sobre a vertente musical das cantigas<sup>19</sup> ou sobre as fontes e circunstancias que rodearon a confección da antoloxía<sup>20</sup>. En canto ás sesións dedicadas ao estudo dos textos que integran o *Cancioneiro da Ajuda*, nelas abordáronse as bases metodolóxicas que deben sustentar unha nova edición crítica do cancionero, considerado como documento único, ademais de ofrecerse mostras concretas de fixación textual para algún dos autores copiados na colectánea<sup>21</sup>. Así mesmo, e facendo en ocasións extensiva a análise a outras parcelas da lírica profana galego-portuguesa ou mesmo ao conxunto desta tradición poética, estudáronse diferentes aspectos relacionados cos xéneros<sup>22</sup> e

<sup>16</sup> O labor ecdótico de C. Michaëlis, a concepción que do códice da Ajuda ten a investigadora e a súa intervención no mesmo centraron parte da exposición de M. A. Ramos, “O cancionero ideal de D. Carolina”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 13-40. Á edición de dona Carolina, ás bases metodolóxicas que a sustentan e á súa actualidade dedicoulle G. Tavani unha conferencia plenaria, “Carolina Michaëlis e a crítica do texto, cen anos despois da edición de Halle”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 55-65.

<sup>17</sup> Véxase H. L. Sharrer, “Estado actual de los estudios sobre el *Cancioneiro da Ajuda*”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 41-54.

<sup>18</sup> Para o estado actual do códice, véxase o traballo de M. A. Ramos, “O cancionero ideal”, pp. 28-35.

<sup>19</sup> A análise da iconografía musical e dos espazos en branco presentes en *A*, que parecen remitir a fontes musicadas, abordouna M. P. Ferreira, “O rasto da música no *Cancioneiro da Ajuda*”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 185-210.

<sup>20</sup> Cfr. G. Lanciani, “Repetita iuvant?”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 137-143, que achega, partindo de aspectos concretos da fisionomía do códice, datos sobre as circunstancias e posible lugar de copia do *Cancioneiro da Ajuda*. A especificidade de *A* en relación aos apógrafos italianos e a súa posible independencia con respecto ao antecedente de *B* e *V* foi abordada por X. Ron, “O silencio e as marxes do *Cancioneiro da Ajuda*”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 641-666.

<sup>21</sup> Unha nova proposta de edición do *Cancioneiro da Ajuda*, considerado como manuscrito único, presentouna M. Arbor Aldea, “Editar *Ajuda*: principios teóricos para unha nova experiencia ecdótica”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 497-511. A edición e anotación das cantigas *A* 222-223 realizouna M. P. Zapico Barbeito, “As dúas cantigas do *Cancioneiro de Ajuda* atribuídas a Pero Gomez Barroso”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 525-541.

<sup>22</sup> Ao problema do xénero ou xéneros aos que se adscriben os textos do *Cancioneiro da Ajuda* e á análise das cantigas que no interior da colectánea poden ser consideradas “desviantes” con respecto aos parámetros que definen a *cantiga de amor* dedicáronse os estudos de G. Videira Lopes, “O *Cancioneiro da Ajuda* e a cuestión dos géneros”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 357-371; S. Gutiérrez García, “A parodia de xéneros a través do léxico do sufrimento nos escarmios de amor galegoportugueses”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 577-593, e J. Ventura, “As cantigas intrusas do *Cancioneiro da Ajuda*”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 667-673. Ao posible modelo social de lectura que reflicte *A* en canto espello do mundo trobadoresco referiuse X. R. Pena, “A singularidade do *Cancioneiro da Ajuda* e o “desvío” galego”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 485-496. Unha análise das lagoas de *A* sinaladas por C. Michaëlis partindo da idea de que os textos ausentes no

temas<sup>23</sup> das cantigas recollidas en *A*, así como coa súa disposición métrica<sup>24</sup> e configuración retórica<sup>25</sup>, sen esquecer os problemas que teñen que ver coa atribución de textos particulares<sup>26</sup> e coa biografía dos trobadores<sup>27</sup>.

---

cancioneiro puidesen non corresponder á *cantiga de amor* canónica pode verse en M. S. Oliveira Brandão, “A questão das lacunas no *Cancioneiro da Ajuda*: a outra face da produción amorosa dos poetas de *A*”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 565-576.

<sup>23</sup> Da análise do lirismo trágico que caracteriza a *cantiga de amor* ocupouse F. Carmona Fernández, “Tristán y la narrativa trágica en las cantigas de amor”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 243-260; o estudo da secuencia sémica de *matar*, configuradora do *topos* da morte de amor, abordouno E. Corral Díaz, “*Pero sei que me quer matar... aquel matador*: a conceptualización de *matar* no *Cancioneiro da Ajuda*”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 261-276; a presenza do mar na lírica profana galego-portuguesa e na tradición occitana estudouna G. Gouiran, “Fortunes de mer: le péril de la mer chez les troubadours galiciens-portugais et occitans”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 277-291; á metáfora feudal que plasma na *cantiga de amor* a relación establecida entre o poeta e a súa señora e ás súas posibilidades significativas referiuse E. Fidalgo, “*E desmesura fazedes / que de min non vos doedes*: la reputación de la dama”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 313-330. A análise dos temas e motivos presentes en *A* e o estudo da súa configuración formal centran os relatos de A. Castellucci, “Temas e motivos no *Cancioneiro da Ajuda*”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 331-350, e de G. Vallín, ¿Temas y motivos en el *Cancioneiro da Ajuda*?, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 351-356.

<sup>24</sup> As formas métricas de *A*, a súa disposición no códice e a comparación destas co conxunto do panorama románico constitúen o obxecto das relacións asinadas por M. Arbor Aldea-P. Canettieri e C. Pulsoni, “Le forme metriche del *Cancioneiro da Ajuda*”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 145-175, e por D. Billy, “Regroupements métriques dans le *Chansonnier d’Ajuda*”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 177-184. Da análise métrica das cantigas de refrán, un 50% dos textos conservados en *A*, ocupouse P. Lorenzo Gradín, “Unidade e diversidade poéticas. As cantigas de refrán do *Cancioneiro da Ajuda*”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 225-242. Para a análise da versificación de *A* dende o punto de vista da métrica rítmica, véxase A. Ripoll Anta, “Unha análise de determinadas cantigas do *Cancioneiro de Ajuda* desde a perspectiva da métrica rítmica”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 675-693.

<sup>25</sup> Véxase, para a análise dos procedementos que permiten a construción do equívoco na *cantiga de amor*, X. B. Arias Freixedo, “Ambigüidade e equívoco nas cantigas de amor”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 373-401; para o estudo dos usos paronomásticos na lírica profana galego-portuguesa, consúltese C. P. Martínez Pereiro, “*Falad’amigo... falade migo*. Para a descrición e discreción dos usos paronomásticos no trobadorismo profano galego-portugués”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 403-425; unha lectura interpretativa, acompañada por un comentario retórico, da cantiga *A* 248 achégaa F. Fernández Campo, “Reflexións para unha lectura de *Oy eu sempre, mia sennor, dizer*, de Pai Gomez Chariño (*A* 248, *B* 816, *V* 400)”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 513-523. A análise do substantivo *lume* como metáfora do ser amado na *cantiga de amor* abordouna G. Pérez Barcala, “‘Ay lume d’estes olhos meus’: o lume, a *descriptio amantium* e o sufrimento amoroso na lírica galego-portuguesa”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 595-626. Para o emprego da antítese en *A*, véxase M. Rodríguez González, “A antítese no *Cancioneiro da Ajuda*”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 627-639.

<sup>26</sup> Para os problemas que suscita a atribución das cantigas *A* 36-39, véxase J. C. Ribeiro Miranda, “O autor anónimo de *A* 36 / *A* 39”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 443-458; para *A* 68-69, consúltese D. González Martínez, “Algúns problemas de atribución no *Cancioneiro da Ajuda*: o caso das cantigas *A* 68 e *A* 69”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 543-554; para o caso das composicións *A* 184 e *A* 291, léase A. G. Parrado Freire, “Algúns problemas de atribución no *Cancioneiro da Ajuda*: o caso das cantigas *A* 184 e *A* 291”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 555-564.

<sup>27</sup> O estado actual dos coñecementos en materia de biografía de trobadores e os avances que se produciron neste ámbito dende as achegas de C. Michaëlis centran o estudo de A. Vázquez, “Notas biográficas

Polo que respecta ao encontro organizado en Lisboa polas profesoras M. A. Ramos e T. Amado, neste abordáronse, partindo dos datos achegados por C. Michaëlis e polas novas liñas de investigación abertas cos estudos da profesora Ramos, aspectos relacionados coa materialidade e organización do *Cancioneiro da Ajuda*, así como coa súa decoración, disposición para a música, copia e anotación, ofrecéndose, ao mesmo tempo, información detallada sobre a restauración á que o códice foi sometido en 1999-2000. Así mesmo, estudáronse cuestións xenéricas, temáticas, atributivas e históricas relacionadas tanto co cancionero como co *Nobiliario* que o precede, sen esquecer todos aqueles aspectos que teñen que ver coa edición crítica das 310 cantigas que integran esta antoloxía poética.

Finalmente, cabe referir que neste mesmo ano 2004 o profesor C. Pulsoni localizou na Biblioteca Jagiellońska de Cracovia unha copia do *Cancioneiro da Ajuda* realizada en 1810<sup>28</sup>. A análise desta copia, procedente da Biblioteca de Berlín e empregada por Stuart para a súa edición, reviste un grande interese, pois permite coñecer o estado material de *A* antes do descubrimento e posterior inserción no códice dos folios encontrados en Évora, ademais de achegar numerosos datos sobre a historia do cancionero e sobre a súa recepción nos círculos cultos do século XIX<sup>29</sup>.

## 2. DESCRICIÓN DO *CANCIONEIRO DA AJUDA*<sup>30</sup>

Considerando as contribucións a penas referidas e partindo dos datos proporcionados por M. A. Ramos no estudo que acompaña a reprodución facsimilar do *Cancioneiro da Ajuda* publicada en 1994<sup>31</sup>, detállanse a seguir os aspectos esenciais constitutivos do manuscrito, comezando polos elementos externos, que irán seguidos pola descrición interna do cancionero.

---

de doña Carolina Michaëlis y notas sobre el estado de la cuestión”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 459-472. Datos novos para a identificación de trobadores achegounos J. A. Souto Cabo, “Airas Fernandes Carpancho e Nuno Eanes de Cêrcio”, *O Cancioneiro da Ajuda*, pp. 473-483.

<sup>28</sup> Do *Cancioneiro da Ajuda* fixéronse varias copias no século XIX, datando a primeira delas, como antes se sinalou, de 1810. Sobre estas reproducións, que demostran o interese con que os eruditos da época acolleron o cancionero, ofrecera sucintas noticias C. Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, p. 103. Novas noticias, tamén sucintas, pero complementarias das anteriores, foron achegadas por Sharrer, “Estado actual”, pp. 42-43.

<sup>29</sup> Os primeiros resultados fornecidos polo estudo desta copia, asinados por C. Pulsoni e por M. Arbor, están xa no prelo. *Cfr.* “*Il Cancioneiro*”.

<sup>30</sup> Os datos que se ofrecen sobre o cancionero na breve descrición que agora se inicia refrense sempre, e salvo indicación en contrario, ao estado deste con anterioridade á restauración á que foi sometido en 1999-2000.

<sup>31</sup> Ramos, “O Cancioneiro”.

## 2.1. SIGNATURA E LOCALIZACIÓN

“Repertório parcial da mais antiga recolla das cantigas de amor”, “único cancionero da lírica galego-portuguesa de procedência ibérica” e “único que se sitúa no tempo dos poetas”<sup>32</sup>, o *Cancioneiro da Ajuda (A)* está actualmente depositado sen cota na Biblioteca do Palácio da Ajuda, en Lisboa. Descuberto antes de 1810 na Biblioteca do Real Colégio dos Nobres, na capital portuguesa –circunstancia que explica que sexa coñecido tamén como *Cancioneiro do Colégio dos Nobres*–, foi trasladado en 1832 por decisión governamental á Biblioteca Real, contigua ao Pazo no que hoxe se custodia<sup>33</sup>.

Poucos anos despois do achado do cancionero en Lisboa, encontráronse na Biblioteca Pública de Évora once folios que pertencían á súa estrutura. Dados a coñecer en 1842 por J. H. da Cunha Rivara, director daquela institución, a petición do *Bibliotecário-Mor* da Real Biblioteca da Ajuda, A. Herculano, foron trasladados á capital lusa e integrados no códice en 1843<sup>34</sup>.

## 2.2. DATACIÓN E COMPOSICIÓN

Carente de colofón e de calquera outra indicación cronolóxica, o *Cancioneiro da Ajuda* dátase, tendo en conta as súas características paleográficas, entre finais do século XIII e o comezo da seguinte centuria<sup>35</sup>. Está constituído, no seu estado actual, por 88 folios de pergamino de dimensións variables, que oscilan entre os 438 e os 443 mm de altura e os 334 e 340 mm de anchura<sup>36</sup>. Encadernado conxuntamente cunha copia do *Livro de Linhagens* do conde don Pedro de Barcelos, integrada por 39 folios, que precede

<sup>32</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 27.

<sup>33</sup> Cfr. Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, pp. 17-18, 99; Ramos-Oliveira, “Cancioneiro da Ajuda”, p. 115; F. G. Cunha Leão, “O Códice do Cancioneiro da Ajuda”, *Fragmento do Nobiliário*, pp. 49-52, en concreto, p. 50; Ramos, “O Cancioneiro”, p. 27; Ramos, “O cancionero ideal”, p. 20; Sharrer, “Estado actual”, p. 41, n. 1.

<sup>34</sup> Cfr. Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, pp. 21, 100, 965; Cunha Leão, “O Códice”, p. 50; Ramos, “O Cancioneiro”, p. 27; Ramos, “Homens”, pp. 172-173; Ramos, “O cancionero ideal”, pp. 21-22.

<sup>35</sup> Cfr. Ramos-Oliveira, “Cancioneiro da Ajuda”, p. 115; Ramos, “O Cancioneiro”, p. 31. Varnhagen databa o *Cancioneiro da Ajuda* no século XIV, Herculano no XIII. C. Michaëlis situou o termo *a quo* da súa compilación en 1275, nos últimos anos do reinado de Afonso III (cfr. *Ajuda*, vol. II, pp. 151-157). Tavani, pola súa parte, localizou a confección do códice antes de 1284, asociándoa ao período final do reinado de Alfonso X, ou nas últimas décadas dese mesmo século (cfr. *Ensaio*, pp. 94-95, 122). Por fin, nos seus estudos sobre a constitución da tradición manuscrita da lírica galego-portuguesa, A. Resende de Oliveira situou a copia de *A* na última década do século XIII, afirmando, aínda, que esta podería retrasarse ata o primeiro cuarto da seguinte centuria (cfr. *Depois do espectáculo*, p. 265). Recentemente, G. Lanciani decantouse pola confección do códice entre 1279 e 1284, na corte afonsí (cfr. “Repetita iuvant?”, p. 141). Para outros datos relativos a este asunto, véxanse, máis abaixo, as pp. 88-97 deste estudo.

<sup>36</sup> Véxase Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, p. 141; Carter, *Cancioneiro da Ajuda*, p. XII; Ramos-Oliveira, “Cancioneiro da Ajuda”, p. 115; Tavani, *Ensaio*, p. 56; Ramos, “O Cancioneiro”, p. 31.

o cancionero, este contén 320 composicións adscritas ao xénero da *cantiga de amor*, non numeradas, todas elas anónimas, que poden organizarse, en función das características decorativas do códice, en trinta e oito ciclos de textos pertencentes a outros tantos trobadores.

O manuscrito está incompleto<sup>37</sup>, debido tanto a mutilación como á suspensión dos traballos que se seguían para a súa confección. Do primeiro aspecto dan conta os cortes de folios en distintos lugares do códice; o segundo ilústrano elementos materiais como a ausencia de rúbricas atributivas e de notación musical, o carácter incompleto da decoración, a previsión de espazos en branco para estrofas que deberían completar textos considerados fragmentarios, a inclusión de folios en branco, tal vez destinados a recibir novos textos de autores xa copiados ou a incorporar conxuntos de poemas de autores pendentes de ser transcritos na antoloxía, e a interrupción da copia do refrán na última cantiga, a pesar do espazo dispoñible no pergamiño, detalle este que é “um sinal extremamente significativo para avaliar a real suspensão da cópia, tanto mais que é pouco frecuente a interrupção a meio de um verso em este tipo de textos”<sup>38</sup>.

Acéfalo, o cancionero comeza, sen ningún tipo de indicación, no folio 41<sup>39</sup> –segundo a numeración de Stuart– ou na páxina 79 –de acordo co criterio de Carter–, co final do primeiro verso dunha cantiga atribuíble, segundo o testemuño do Colocci-Brancuti, a Vasco Fernandez Praga de Sandin: *guer / uos me tollede este poder. que eu* (f. 1r; B 91). Primitivamente o *explicit, atender quero mesura / ca me non a de falir* (f. 86r), correspondía a un texto atribuído a Martin Moxa polos apógrafos italianos (B 895, V 480); hoxe, non obstante, e a causa da dislocación do folio pegado á tapa anterior da encadernación, que contén poemas atribuídos por B e V a Roi Fernandiz de Santiago, o *explicit é ti. non cuydara tant auiver. como* (f. 88v)<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> Cfr. Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, pp. 143-145; Carter, *Cancioneiro da Ajuda*, p. XII; Tavani, *Ensaio*, p. 56; Ramos-Oliveira, “Cancioneiro da Ajuda”, p. 115; Ramos, “O Cancioneiro”, p. 31; Ramos, “*Mise en texte*”.

<sup>38</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 31.

<sup>39</sup> Para entender esta cifra hai que ter presente que, no momento de escribirse esa numeración, antes do folio que abría oficialmente o cancionero colocábanse outros corenta. Deles, trinta e nove integraban o *Nobiliario*; o outro, que estaba colocado como folio de garda en apertura do volume, pertencía á estrutura do cancionero. Este último folio foi, como consecuencia desta constatación, desprazado posteriormente ao interior da antoloxía (cfr. Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, pp. 135-136; Ramos, “O cancionero ideal”, pp. 24-25; Arbor Aldea – Pulsoni, “*Il Cancioneiro*”). No que se refire á lagoa inicial de *A*, sobre esta pronuncouse en distintos momentos do seu estudo dona Carolina, que lle atribúe diferentes dimensións (cfr. *Ajuda*, vol. I, p. 1; vol. II, pp. 135, n. 2, 147, 150-151, 201). Teñase en conta que, na descrición de *A* que ofrecemos neste traballo, partimos da numeración do cancionero como entidade autónoma, independente do *Nobiliario* (ff. 1-88).

<sup>40</sup> Véxase Ramos, “O Cancioneiro”, p. 31; Ramos, “O cancionero ideal”, p. 25, e Arbor Aldea – Pulsoni, “*Il Cancioneiro*”. Un segundo folio, este pegado á tapa posterior da encadernación e carente, a

### 2.3. SOPORTE MATERIAL

Os 88 folios de pergamiño que hoxe integran o *Cancioneiro da Ajuda* proceden dunha especie ovina, de orixe meridional europea. De calidade desigual, a pel presenta unha espesura acusada e engurras nalgúns puntos; así mesmo, a súa disposición non é uniforme, observándose que a denominada “lei de Gregory” non se respecta con regularidade nin na ordenación dos folios nin na propia constitución dos cadernos. Debe sinalarse tamén que no interior do códice se aprecian varios folios deteriorados –circunstancia esta particularmente acusada no folio que estivo pegado á tapa anterior da encadernación–, así como outros que están afectados por dobreces –é o caso, entre outros, dos folios procedentes de Évora–, por manchas negras, fungos e humidade. Ao mesmo tempo, debe considerarse, aínda no que ao soporte material se refire, que algúns folios presentan raspaduras e arranxos realizados no pergamiño con anterioridade ao momento da copia<sup>41</sup>.

### 2.4. ORGANIZACIÓN DO MANUSCRITO

Antes da última restauración do códice, efectuada en 1999-2000, os folios integrantes do *Cancioneiro da Ajuda*, incluídos os procedentes de Évora, estaban agrupados de modo heteroxéneo, a falta tanto dun sistema de signatures e de reclamos como dunha numeración inicial dos cadernos que permitise reconstruír a estrutura primitiva do códice. Formaban catorce fascículos incompletos, ternos, cadernos e quinternos, que ilustraban a irregularidade que caracterizou a composición do cancionero<sup>42</sup>. Neste observábanse, ademais, varias lagoas materiais<sup>43</sup>, totais ou parciais, “com resíduos de fólhos cortados, que devem corresponder, parte das vezes, ao interesse

---

primeira vista, de texto, foi despegado no recente proceso de restauración do códice, segundo informa Ramos, “O cancionero ideal”, p. 25.

<sup>41</sup> Cfr. J. V. de Pina Martins, “O Cancioneiro da Ajuda. Tentativa de uma apresentação do cimélio”, *Fragmento do Nobiliário*, pp. 21-25, en concreto, p. 22; Ramos, “O Cancioneiro”, pp. 31-32.

<sup>42</sup> Véxase Ramos-Oliveira, “Cancioneiro da Ajuda”, p. 116; Ramos, “O Cancioneiro”, p. 32; Ramos, “*Mise en texte*”, e o Apéndice II deste estudo. C. Michaëlis, que introduce lagoas totais ou parciais para obter a homoxeneidade codicolóxica, refería na súa descrición do cancionero a existencia unicamente de cadernos –con dúas excepcións, relativas aos fascículos X e XIV, dous quinternos– (cfr. Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, pp. 146-150; Ramos, “Novas observações”, p. 37; Ramos, “O Cancioneiro”, p. 32; Ramos, “*Mise en texte*”; Ramos, “O cancionero ideal”, pp. 26-27). A ordenación que dos cadernos de *A* fixo dona Carolina pódese ver no Apéndice I deste traballo.

<sup>43</sup> Guiándose polo exame material dos cadernos, pola sucesión de texto de folio a folio e de caderno a caderno e polo estado fragmentario dalgunhas composicións, C. Michaëlis contabilizou un total de 27 lagoas en *A*, deixando á marxe as de inicio e fin do cancionero (cfr. *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, pp. 146, 150; véxase, así mesmo, a nota 39 deste traballo). O contraste entre as lagoas sinaladas por dona Carolina e as identificadas en 1994 (cfr. *Fragmento do Nobiliário*, “Índices”, pp. 68-70) establécese cotexando os Apéndices I e II deste estudo, que reproducen a organización dos cadernos do manuscrito en 1904 e 1994.

manifestado pela presenza de miniatura ou por fólíos com bastante pergaminho disponível. Não é, no entanto, de excluir o puro acidente, que talvez se relacione com o aspecto inacabado do Cancioneiro e com provável ausencia de encadernação de primeira origem”<sup>44</sup>.

A ordenación actual do cancionero, que é froito do proceso de restauración ao que o códice foi sometido entre 1999 e 2000, modifica a situación descrita por C. Michaëlis en 1904 e por M. A. Ramos en 1994<sup>45</sup>. Sobre os resultados dese proceso e sobre a actual organización do manuscrito, sinala a profesora Ramos: “A primeira constatación que será necesario fazer é não se verificar qualquer mudança na sequéncia textual, descrita e orientada por C. Michaëlis. Suponho aliás que os técnicos se serviram largamente das informações da filóloga, o que, de certo modo, não deve deixar de nos interpelar acerca desta aproximación pelo estado do códice descrito por C. Michaëlis, e não pelo estado em que realmente se encontraria o fragmento antes da intervención de D. Carolina. No entanto, a alteraçãõ mais susbtancial ocorre formalmente no modo como, agora, foram cosidos e individualizados os cadernos que se afasta de qualquer das situações descritas anteriormente”<sup>46</sup>. En efecto, debe subliñarse que, tras este proceso de restauración, o cancionero está integrado por dezasete fascículos, uniõns, ternos e cadernos<sup>47</sup>.

Nesta estrutura deben pervivir aínda, e deixando á marxe as interrogantes que esta última intervención no cancionero poida suscitar, os problemas que xa existían antes da restauración do códice, e que estaban relacionados, basicamente, coas lagoas nel existentes, co f. 46, un folio solto, co caderno procedente de Évora e co resto de folios encontrados nesa mesma cidade e que foron integrados en distintos lugares no interior do cancionero.

---

<sup>44</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 32. Coa primeira hipótese concordan Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, p. 145, e Tavani, *Ensaio*, p. 56. Ramos, “*Mise en texte*”, considera a segunda cada vez máis probable; sería, polo tanto, o carácter inacabado do códice o que explicaría a súa dispersión e a perda de cadernos e de folios.

<sup>45</sup> Para o estado do códice, fragmentado en varias partes, no momento en que C. Michaëlis toma contacto con el, en 1877, e para a descrición que del fixo a filóloga alemá, véxase Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, pp. 135-137, 145-146. Para as intervencións realizadas por dona Carolina no códice e para o estado do cancionero con anterioridade á restauración de 1999-2000, véxase Ramos, “O Cancioneiro”; Ramos, “O cancionero ideal”, pp. 24-26, e a organización dos cadernos que acompaña a reprodución facsimilar publicada en 1994 (*cf.* *Fragmento do Nobiliário*, “Índices”, pp. 68-70), recollida no Apéndice II.

<sup>46</sup> Ramos, “O cancionero ideal”, p. 28.

<sup>47</sup> Estes datos, que modifican os anteriormente fornecidos pola crítica, proceden de Ramos, “O cancionero ideal”, p. 28. Para comentarios particulares ás transformacións sufridas polo códice durante o proceso de restauración, referidas estas en concreto ao caderno III, un terno, e ao f. 46, véxanse, do mesmo estudo, as pp. 28-35. A nova fasciculación do códice pódese ver no Apéndice III deste traballo.

## 2.5. FOLIACIÓN E PAXINACIÓN

Só dous cadernos do *Cancioneiro da Ajuda*, o VI e o X, presentan unha numeración antiga en cifras romanas. Como xa sinalara C. Michaëlis<sup>48</sup> e como matizou e completou M. A. Ramos<sup>49</sup>, na marxe inferior esquerda do f. 33r está escrito, en tinta negra e en letra similar á do texto, X<sup>o</sup>J (XI), cifra que se repite, xunto cunha posible marca de reclamo, ao final do caderno, no f. 39v, esta vez na marxe dereita, e que remitiría a un eventual caderno XI, o VI na ordenación do códice de 1994. Así mesmo, e con similares características, rexístrase no f. 61r o algarismo X<sup>o</sup>III, se ben lixeiramente desprazado cara a abaixo no folio con respecto á numeración do f. 33r, antes descrita. Esta mesma cifra, que estaría referida ao caderno XIV, X do códice en 1994, tamén cortada pola guillotina como a do f. 39v, repítese no final do caderno, no f. 67v, sen que neste caso se aprecie ningún vestixio de posible reclamo. En opinión de M. A. Ramos, nada indica que esta numeración antiga, caracterizada pola colocación dun numeral no recto –marxe inferior esquerda– do folio que inicia o caderno e no verso –marxe inferior dereita– do folio que o conclúe, formase parte do cancionero. Esta podería corresponder a unha numeración preexistente en cadernos que foron empregados para a copia de *A*, pois “a numeração no verso do último fólio do caderno pode ter desaparecido em todos os outros casos, devido aos cortes de guilhotina, mas não é provável que a numeração no recto, tendo uma colocação mais elevada, tivesse também sido atingida sistematicamente. A suposição mais econômica é admitir que estas numerações talvez não se relacionem diretamente com o Cancioneiro”<sup>50</sup>.

Ademais desta numeración antiga, o manuscrito presenta cinco numeracións modernas feitas a lapis, tanto foliacións como paxinacións, algunhas incompletas e incorrectas. Estas non coinciden na descrición do códice que realizara C. Michaëlis<sup>51</sup> e nos estudos que a este aspecto concreto do manuscrito de Lisboa lle dedicou M. A. Ramos<sup>52</sup>.

Dona Carolina sinalaba en 1904 que no códice se rexistraban estas numeracións: 1. numeración de Stuart. Escrita no centro da marxe inferior, numera, omitindo as páxinas en branco, só 68 folios do cancionero, con algarismos que van de 41 a 108v –unha man posterior engadiu a cifra 109 no folio que estivera pegado á tapa anterior da

<sup>48</sup> Cfr. Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, pp. 150-151.

<sup>49</sup> Véxase Ramos, “A transcrição”; Ramos, “O Cancioneiro”, pp. 32-33.

<sup>50</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 33. C. Michaëlis utilizou esta numeración como guía para ordenar os cadernos e para valorar as lagoas de *A* (cfr. *Ajuda*, vol. II, pp. 150-151).

<sup>51</sup> Cfr. *Ajuda*, vol. II, p. 137.

<sup>52</sup> Cfr. Ramos, “Novas observações”; Ramos, “O Cancioneiro”, p. 33. Véxanse as táboas de numeración elaboradas por C. Michaëlis (*Ajuda*, vol. II, pp. 138-139) e por M. A. Ramos (“Novas observações”, pp. 43-46). Os datos referidos a Ramos achegados no texto proceden do último dos estudos mencionados, “O Cancioneiro”, que modifican parcialmente os fornecidos en “Novas observações”. Véxase, así mesmo, Ramos, “O cancionero ideal”, pp. 25-26.



encadernación—; 2. numeración da propia Michaëlis, comprende as cifras 41 a 127. Escrita na parte externa da marxe inferior, segue o sistema da anterior, incluíndo os folios en branco, os de garda, os pegados ás tapas da encadernación e os folios procedentes de Évora; 3. numeración posterior á restauración do manuscrito e á integración dos folios de Évora. Escrita por Rodrigo Vicente de Almeida, oficial da Biblioteca da Ajuda, no centro da marxe superior, comprende os números 1 a 174; 4. na parte de dentro do folio, o mesmo oficial da Biblioteca da Ajuda engadiu aínda outra numeración xeral: as xenealoxías ocupan os números 1 a 78, as cantigas os números 79 a 250; 5. en cifras romanas, numeración dos folios procedentes de Évora; 6. foliación de 1 a 88, seguida por dona Carolina no texto.

No estado actual do códice, M. A. Ramos sinala as seguintes numeracións: 1. paxinación na marxe superior do folio, na marxe superior esquerda do recto e superior dereita do verso. Seguida por Carter na súa edición, comprende os números 79 —continúa a numeración atribuída ao *Nobiliario*— a 253. É bastante regular e débese á man, segundo C. Michaëlis, de Rodrigo Vicente de Almeida, oficial da Biblioteca da Ajuda; 2. numeración no centro da marxe superior do folio. Foliación incompleta e con erros, vai de 41 a 55v, concluindo por falta de espazo dispoñible cando os folios están danados pola guillotina. Pertence, tal vez, a Stuart, aínda que a súa localización non se corresponde coa descrita no seu día por C. Michaëlis; 3. foliación escrita na marxe inferior esquerda do recto. Irregular, comeza en 41 e chega a 117; 4. numeración complexa, moi irregular e con moitos erros, colocada no centro da marxe inferior. En forma de ecuación, fai corresponder unha paxinación de 1 a 174 a unha foliación de 41 a 108v (un recto). Non foi referida por dona Carolina; 5. numeración, hoxe ausente no primeiro folio, colocada no canto inferior dereito do recto. Indicada con [1], 2, 3, 4, 5..., chega ata 86. É a utilizada por C. Michaëlis.

## 2.6. PREPARACIÓN DO FOLIO

No tocante á preparación e presentación dos folios<sup>53</sup>, o esquema de base que opera no códice parece obedecer a unhas liñas mestras de configuración da páxina: un determinado número de liñas para a miniatura a comezo de ciclo, dúas columnas de texto simetricamente divididas por un espazo constante e dúas marxes, á esquerda e á dereita, determinadas pola dobre liña vertical característica da transcripción de textos poéticos. Non obstante, na execución do *Cancioneiro da Ajuda* non se seguiu unha pauta estable, observándose múltiples irregularidades.

M. A. Ramos sinala na súa descrición do códice<sup>54</sup> que o proceso de impaxinación é perceptible en varios folios, se ben o punzamento na intercolumna ou nas marxes é

<sup>53</sup> Véxase Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, p. 142; Carter, *Cancioneiro da Ajuda*, p. XII; Ramos, “O Cancioneiro”, pp. 33-34; Ramos, “*Mise en texte*”.

<sup>54</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, pp. 33-34.

menos claro, a diferenza do que se verifica en varios dos folios que conteñen a copia do *Livro de Linhagens* do conde don Pedro: “O traçado da esquadria é feito com uma ponta seca e a sua visibilidade é variável ao percorrer dos fólhos. É possível também que os picos tenham desaparecido na margem externa com o corte dos fólhos”<sup>55</sup>. Os folios presentan correspondencia de liñas entre recto e verso, mostrando a mesma preparación nas súas dúas caras. Con todo, debe subliñarse que “a esquadria não é (...) sistemática”<sup>56</sup>, oscilando tanto o espazo deixado entre columnas, que pode variar da medida de base ao seu dobre, entre 1,7 e 3 cm, como os espazos previstos para a colocación da miniatura, que poden contar con dez, dezasete ou oito liñas; tamén é, así mesmo, variable o número de liñas de cada folio, que alterna entre corenta e oito, corenta e sete, corenta e seis, corenta e cinco e mesmo trinta e unha liñas. A separación normal entre liñas na estrofa que prevé notación musical é duns 10 mm<sup>57</sup>.

Na parte final do manuscrito as liñas presentan un trazado máis nítido ca nos cadernos iniciais, aínda que se observa certa harmonía nas medidas e na forma de xustificación da páxina, cun número de liñas máis ou menos estable. Os últimos cadernos son, en efecto, os máis irregulares, observándose neles notables diverxencias en relación ao resto do códice, o que fai pensar nun modo distinto de traballar, tal vez máis apurado na preparación do pergamiño. Como sinala M. A. Ramos, “não é só uma mudança de mão que se pode situar nos dois últimos cadernos, mas uma alteração das linhas directrizes das simetrias da esquadria e mutações integrantes na configuração dos cadernos”<sup>58</sup>.

O copista ou o equipo responsable da preparación do material debeu traballar folio a folio, e non co caderno completo, como parece indicar o feito de que existan, no interior dos cadernos, folios que non foron preparados.

## 2.7. ORGANIZACIÓN DA PÁXINA<sup>59</sup>

Os textos, que non están numerados e que presentan, nas partes comúns, basicamente a mesma ordenación ca nos apógrafos italianos, dispóñense a dúas columnas, que se deixan con frecuencia parcial ou completamente en branco. Ademais

<sup>55</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 33.

<sup>56</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 33.

<sup>57</sup> Segundo M. A. Ramos, no f. 78r obsérvase a aparición dunha marcaxe de pauta distinta: a estrofa que segue a miniatura e que prevé notación musical presenta unha separación entre liñas duns 30 mm. Así mesmo, apréciase unha marcaxe diferente na columna da esquerda, para a miniatura e para a capital, e na columna da dereita, coa pauta normal para o texto. A partir do f. 80r recupérase, segundo a autora, a preparación habitual da páxina (cfr. “O Cancioneiro”, p. 33).

<sup>58</sup> Ramos, “*Mise en texte*”.

<sup>59</sup> Cfr. Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, p. 142; Carter, *Cancioneiro da Ajuda*, p. XII; Ramos, “L’eloquence”; Ramos, “O Cancioneiro”, p. 34; Ramos, “*Mise en texte*”.

dos espazos destinados á decoración e á transcripción musical, que non foron cubertos, obsérvase a existencia no *Cancioneiro da Ajuda* doutros espazos baleiros, que estarían destinados, uns, á separación de autores e, outros, a acoller estrofas de cantigas probablemente incompletas –como corroboran os cancioneiros posteriores para algunhas composicións– e outros textos. Destes espazos, que reflectirían a “arquitectura” do cancionero e o coidado con que se procedeu á súa copia, así como as condicións materiais, caracterizadas pola abundancia de pergamiño, nas que esta se executou, os destinados a acoller estrofas aparecen sempre no final da composición, nunca no comezo ou no medio do texto; idéntica disposición presentan os espazos previstos para acoller novos textos, que aparecen tamén, invariablemente, no final do ciclo de cantigas do trobador.

Referíndose aos espazos destinados a completar textos, M. A. Ramos<sup>60</sup> sinala que estes non deben ser atribuídos unicamente ao copista –pois suporían un importante desperdicio de pergamiño–, senón que deben obedecer, con toda probabilidade, á decisión dun compilador-supervisor que coñecía as particularidades da poética galego-portuguesa e que contaba co acceso a material poético adicional. En *A* rexístranse vinteun espazos baleiros destinados a texto, de dimensións variables, que poderían acoller unha ou dúas estrofas ou mesmo unha *finda* e que poderían explicarse co argumento de que a tradición textual dos poetas afectados –Johan Soarez Somesso, Pai Soarez de Taveirós, Martin Soarez, un Anónimo, Nuno Rodriguez de Candarei, Nuno Fernandez Torneol, Pero Garcia Burgalês, Fernan Garcia Esgaravunha, Vasco Gil, Johan Soarez Coelho, Johan Lopez de Ulhoa, Fernan Gonçalvez de Seabra e Fernan Velho, segundo o testemuño de *B* e *V*– lle chegou ao compilador da colectánea nunha condición fragmentaria que non puido mellorarse de inmediato. Destes textos, dezaseis teñen a mesma dimensión no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, “o que significa que (...) están incompletos nos testemunos conhecidos”<sup>61</sup>, e só cinco –atribuídos a Martin Soarez, Nuno Rodriguez de Candarei, Pero Garcia Burgalês e Fernan Velho– se presentan en tradición máis completa nos apógrafos italianos.

En canto ao pergamiño deixado en branco ao final do ciclo de cantigas dun autor<sup>62</sup>, este pode significar non que o *corpus* do trobador estea concluído, senón –situación paralela á dos brancos de final de composición– que se esperaban outros textos, eventualmente existentes, da súa produción poética. Ademais, estes espazos en branco teñen no *Cancioneiro da Ajuda* un claro valor atributivo, pois testemuñan a separación entre ciclos de cantigas de trobadores diversos, marcando claramente o cambio de autor.

<sup>60</sup> Véxase Ramos, “L’eloquence”, pp. 219-220; Ramos, “O retorno”, p. 173; Ramos, “O Cancioneiro”, p. 34.

<sup>61</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 34.

<sup>62</sup> Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, p. 142; Ramos, “L’eloquence”, pp. 220-222; Ramos, “O retorno”, pp. 164-167; Ramos, “O Cancioneiro”, p. 34.

Este cambio vén, así mesmo, sinalado polas características decorativas do códice, que permiten establecer a diferenciación de autorías nun manuscrito no que a falta de atribución explícita dos textos mantén no anonimato todas as cantigas, obrigando a recorrer aos cancioneiros coloccianos para coñecer o nome dos trobadores<sup>63</sup>.

En efecto, malia á ausencia de rúbricas atributivas, a estrutura do *Cancioneiro da Ajuda* permite establecer unha distinción clara entre os autores<sup>64</sup>. Non en van, cada ciclo de textos ábrese no manuscrito cunha miniatura, que vai seguida por unha gran capital para a primeira composición e por outras maiúsculas, de volume menor, para os textos seguintes. Considerando esta disposición física do cancionero, así como o espazo en branco, de dimensión variable, que se deixa ao final de cada serie de cantigas, distínguense en *A* trinta e oito cancioneros individuais, nove deles carentes do primeiro folio e, polo tanto, incompletos no que ao seu inicio se refire.

Polo que respecta ás causas que explican a falta de rúbricas atributivas en *A*, a ausencia destas podería deberse ao carácter inacabado do códice<sup>65</sup>, pero tamén podería relacionarse, segundo algúns autores, coa propia natureza e características do cancionero. En opinión de M. A. Ramos, “sendo este um grosso e pesado in-fólio e não um cancionero de mão, logo destinado a uma colocação em estante, preparado para o canto e para a execução musical, não é nítida a necessidade de uma eventual colocação dos nomes dos trovadores”<sup>66</sup>. A observación atenta de *Ajuda* permite constatar que o espazo existente entre a miniatura e a estrofa que abre a primeira cantiga de cada serie, utilizado para a colocación da rúbrica atributiva noutros cancioneros, se adecúa só á transcripción musical, como se verifica nas demais composicións do ciclo poético de cada trobador. Con todo, as atribucións poderíanse colocar nas marxes ou no interior da propia estrofa, de acordo coa práctica que se observa, por exemplo, en distintos cancioneros galorrománicos. En calquera caso, e sempre segundo M. A. Ramos, a ausencia das rúbricas non se pode explicar só pola interrupción dos traballos de confección do manuscrito, xa que gran parte dos cadernos pasou polas mans do rubricador, que trazou

---

<sup>63</sup> A comparación cos apógrafos italianos permite constatar a existencia de diverxencias notables entre o *Cancioneiro da Ajuda* e *B / V* no que á atribución física ou explícita dos textos se refire. Nas trinta e oito series de cantigas illadas en *A*, ademais dos catro ciclos de textos, que carecen de correspondencia nos cancioneros coloccianos, obsérvase unha ducia de casos de non coincidencia na atribución, que lle afecta a un número importante de autores. Estes casos, que responden a unha tipoloxía variada e que poden ser debidos aos efectos da tradición nos manuscritos posteriores, deberán analizarse considerando o comportamento de *Ajuda*, que se mostra sistemático e regular na separación dos autores. Para estas cuestións, véxase Ramos, “Leloquence”, pp. 221-222; Ramos, “*Mise en texte*”; Tavani, *Ensaio*, pp. 100-105, e Oliveira, *Depois do espectáculo*. Para un exemplo concreto de revisión da autoría dun texto, neste caso da célebre *Cantiga da Guarvaia*, considerando as características organizativas de *A*, véxase Ramos, “O retorno”.

<sup>64</sup> Cfr. Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, p. 142; Ramos-Oliveira, “Cancioneiro da Ajuda”, pp. 116-117; Ramos, “Leloquence”, pp. 220-222; Ramos, “O retorno”, pp. 164-167; Ramos, “O Cancioneiro”, p. 34.

<sup>65</sup> Véxase Tavani, *Ensaio*, p. 89.

<sup>66</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 34.

os distintos tipos de capitais, e polas mans do miniaturista, que desenvolveu o seu labor ata o caderno X do cancionero. Así pois, e dado que hai cadernos que están completamente preparados para recibir a música, de estar prevista a colocación das atribucións en Ajuda, haberá que presumir que outro rubricador se ocuparía de escribir os nomes dos poetas ou ben que esta tarefa lle era asignada ao propio responsable da notación musical do cancionero.

### 2.7.1. Notación musical

No que se refire á disposición das estrofas<sup>67</sup>, as cantigas presentan a primeira cobra escrita en versos continuos, a modo de prosa, normalmente separados por un punto que os individualiza, mentres que as outras estrofas do texto están copiadas verso a verso, cun punto, non sistemático, ao final da liña de escritura. En correspondencia con esa primeira cobra, *A* conta con espazo previsto para a notación musical –nas demais estrofas do texto repetiríanse as frases melódicas da primeira–, espazo que quedou sempre baleiro debido a que o copista responsable da reprodución da música non chegou a intervir nos traballos de elaboración do cancionero.

Como xa observara C. Michaëlis<sup>68</sup>, un número significativo de textos do *Cancioneiro da Ajuda* presenta tamén as *fiindas* dispostas para recibir notación musical. En opinión de M. A. Ramos<sup>69</sup>, esta peculiaridade de *A*, que é descoñecida nos cancioneros de *trobadors* e *trouvères*, non responde a un erro de copista –que confundiría a *fiinda* dunha cantiga co inicio da composición seguinte–, senón a unha vontade clara de deixar un espazo acompañando as liñas de texto da estrofa conclusiva. Así, esta característica do cancionero ibérico podería dar conta dun hábito musical galego-portugués que contemplaría a presenza da *fiinda* acompañada da súa respectiva notación musical, tal vez porque esa estrofa era cantada con música propia, distinta da prevista para as outras cobras, ou ben porque nela se repetía unha das frases melódicas da primeira estrofa<sup>70</sup>. Non obstante, a constatación de que non todas as *fiindas* contan con espazo para a música<sup>71</sup> e a falta de toda indicación pneumática, que impide certificar a existencia

<sup>67</sup> Cfr. Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, pp. 142-143; Carter, *Cancioneiro da Ajuda*, p. XII; Ramos-Oliveira, “Cancioneiro da Ajuda”, pp. 116, 117; Ramos, “A transcrição”; Ramos, “Leloquence”, pp. 222-224; Ramos, “O Cancioneiro”, pp. 34-35; Ramos, “A separação”; Ramos, “*Mise en texte*”.

<sup>68</sup> Véxase *Ajuda*, vol. I; vol. II, pp. 142-143, 174.

<sup>69</sup> Cfr. Ramos, “A transcrição”; Ramos, “Leloquence”, pp. 222-224; Ramos, “O Cancioneiro”, p. 35.

<sup>70</sup> M. P. Ferreira sinala, tras estudar os espazos en branco presentes na escrita dalgúñas cantigas de *A*, que “a música da *fiinda*, quando tenha neste *Cancioneiro* espazo próprio para notação, seria algo diferente daquela correspondente às estrofes. No entanto, uma resposta definitiva para o problema da identidade musical das *fiindas* talvez não esteja, neste momento, ao nosso alcance” (“O rasto da música”, p. 203).

<sup>71</sup> Dos 310 textos copiados en Ajuda, só 111 contan con *fiinda*; destes, unicamente 39 presentan *fiinda* con espazo previsto para a notación musical, correspondendo 24 deles a cantigas de maestría e os 15 restantes a cantigas pertencentes á modalidade compositiva de refrán (cfr. Ramos, “A transcrição”, p. 16;

dunha frase melódica nova, dunha *variatio* ou dunha simple *repetitio*, así como a presenza dunha mesma estrutura métrica en *fiindas* que prevén espazo para a música e en *fiindas* que non dispoñen del aconsellan examinar outras posibles hipóteses explicativas para este aspecto organizativo do *Cancioneiro da Ajuda*. Para M. A. Ramos, este pode constituír un indicio de que o compilador de *A* dispuña de fontes musicais diversas, circunstancia que permite conxectar a confluencia no cancionero de materiais de diferente tradición escriptolóxica.

Analizando as cantigas e a orixe e a cronoloxía dos autores copiados en *A*, M. A. Ramos observa a existencia dunha primeira sección de textos que carecen de espazo para a notación musical das *fiindas*—cantigas de Vasco Fernandez Praga de Sandin, de Martin Soarez e seis primeiros textos de Pero Garcia Burgalês, segundo *B*—, que coincide cunha serie de autores galegos que se datan na primeira metade do século XIII; unha segunda—que comeza no interior do ciclo de textos atribuído polo *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* a Pero Garcia Burgalês e que se prolonga ata o final do ciclo adscrito polo mesmo testemuño a Roi Queimado— na que as estrofas epilóxicas están todas dotadas de espazo para a música, que coincide cun grupo de autores portugueses activos na segunda metade desa mesma centuria, e unha terceira sección—de Vasco Gil, segundo *B*, ao final do manuscrito— na que as *fiindas* alternan a presenza e a ausencia de espazo para a notación musical, que se corresponde con autores galegos con produción datada a finais do século XIII. Tendo en conta que a segunda sección, que é a que conta con espazo para a música nas *fiindas*, se corresponde co conxunto de autores portugueses presente en *Ajuda*, M. A. Ramos considera “lícito admitir uma maior propensão dos trovadores portugueses para musicarem as *fiindas* ou, pelo menos, admitir que na confecção da cópia das cantigas destes poetas houve melhor qualidade na escrita musical da *fiinda*”<sup>72</sup>.

---

Ramos, “L’eloquence”, p. 223). Véxanse os cadros que acompañan o estudo de Ramos, “A transcrição”, pp. 19-22, nos que se individualizan os autores e textos con e sen espazo previsto para a notación musical da *fiinda*.

<sup>72</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 35. Véxase, así mesmo, Oliveira, *Depois do espectáculo*, pp. 186-187, que pon en relación os datos de Ramos cos extraídos por el no seu estudo sobre a constitución da tradición manuscrita galego-portuguesa e, en particular, sobre as recollas do primeiro nivel, respectivamente, o “cancioneiro de cavaleiros” e a “recolha de trovadores portugueses”. En opinión de M. A. Ramos, o distinto comportamento observado na transcripción das *fiindas* permitiría aproximarse aos materiais anteriores á antoloxía que hoxe coñecemos como *Cancioneiro da Ajuda*, “um cancionero que (...) se pressupõe ser um tipo de antologia, feita a partir de vários *Liederblätter*, ou *Liederbücher* vários rolos de diferente proveniência e de diferente qualidade musical (ou então um cancionero que copia fielmente outro cancionero onde era ainda visível a presença dos diferentes tipos de recolha)” (“A transcrição”, p. 18; *cfr.* tamén Ramos, “L’eloquence”, p. 224). Con respecto á heteroxeneidade das fontes de *A*, consúltase aínda Ramos, “*Mise en texte*”, traballo no que a investigadora portuguesa, partindo do estudo da *dispositio* das cantigas de Pero Garcia Burgalês, procura mostrar a tipoloxía dos materiais que serviron de base para a copia do *Cancioneiro da Ajuda*, materiais que reflectirían unha procedencia codicolóxica non homoxénea e aínda non completamente estruturada. A *mise en texte* das cantigas de Burgalês permitiría conxectar a existencia de material caracterizado pola presenza / ausencia de música e pola fragmentariedade ou disposición máis completa do

Ademais, en *A* verificase tamén unha separación silábica que se encontra nitidamente marcada nalgunhas palabras das primeiras estrofas e en *fiindas* que prevén espazo para a notación musical<sup>73</sup>. Este fraccionamento silábico, probablemente presente no modelo do que se copiou Ajuda, que presentaría a palabra separada en concordancia coas notas musicais na pauta, parece indicar que, polo menos para algúns textos, “o copista tinha em presença fonte com texto musical transcrito”<sup>74</sup>. Tal disposición dos vocábulos obsérvase en case todos os cadernos do manuscrito –con excepción do XII e XIV– e maniféstase como un fenómeno aparentemente pouco ordenado –aféctalles só a determinadas palabras; en ocasións verificase nunha soa ou en varias formas en toda a estrofa; son escasos os exemplos nas *fiindas* con espazo previsto para a notación musical–.

Aínda que algunhas das formas que se encontran graficamente silabeadas na copia de *A* se poderían xustificar nun momento no que a formación lexical aínda non estaba concluída ou no que as distintas unidades de determinados vocábulos posuían existencia autónoma, para M. A. Ramos outras formas non ofrecen dúbidas con respecto ao propósito de illar sílabas, que debían estar en equivalencia coa posición dos pneumas na pauta, ofrecendo un novo indicio de que o modelo de Ajuda contiña a notación musical escrita. Algunhas das cantigas nas que esta peculiaridade é particularmente notable –*A* 155, 158, 159, entre outras–, e que só foron transmitidas por este cancionero, presentan tamén previsión de espazo para a melodía na *fiinda*, “o que demonstra dupla prova de modelo musical”<sup>75</sup>. Outros exemplos son visibles nos ciclos poéticos atribuídos a Johan Soarez Somesso, Martin Soarez, Nuno Fernandez Torneol, Pero Garcia Buralês, Roi Paez de Ribela, Johan Lopez de Ulhoa, e, de modo menos marcado, en textos

---

mesmo: “Ao deixar espazo para as estrofes que faltavam, está o compilador a dizer-nos que aguarda nova fonte (ou que tem a possibilidade de ulteriormente poder ter acesso a outro material), o que não é irrelevante perante esta escassa tradição lírica galego-portuguesa. Mas ao não prescindir da intenção de melhorar a sua cópia, está ainda o compilador a advertir-nos que a transcrição deste *Cancioneiro* (...) não é simplesmente uma cópia de um objecto concluído (um protótipo ou um modelo já finalizado), mas a orientação da sua cópia espelha um trabalho em curso, como se ainda estivéssemos no estágio da colecção ou da colação dos materiais. Este aspecto fará elevar *A* (...) para uma fase ainda mais alta na tradição” (“*Mise en texte*”). A estratificación na copia do cancionero e a existencia de distintos tipos de fontes a disposición do compilador tamén se percibirían a través da análise das particularidades gráficas de *A*, como sinala a propia M. A. Ramos, “*Letras perfectas*”. Sobre o posible modelo de *A* tamén se pronunciou E. Gonçalves, que postula, non obstante, a copia do cancionero a partir dun libro preexistente (cfr. “Sur la lyrique galego-portugaise. Phénoménologie de la constitution des chansonniers ordonnés par genres”, *Lyrique Romane Médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège, 1989*, édités par M. Tyssens, Liège, Université de Liège, 1991, pp. 447-467, en concreto, pp. 451-452). En relación con este asunto, véxase, aínda, Lanciani, “Repetita iuvant?”.

<sup>73</sup> Cfr. Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, p. 142; Carter, *Cancioneiro da Ajuda*, p. XII; Ramos-Oliveira, “Cancioneiro da Ajuda”, p. 117; Ramos, “O Cancioneiro”, p. 35; Ramos, “A separação”; Ferreira, “O rasto da música”, pp. 193-203.

<sup>74</sup> Ramos, “A separação”, p. 707.

<sup>75</sup> Ramos, “A separação”, p. 715.

asignados polos apógrafos italianos a Vasco Fernandez Praga de Sandin, Pai Soarez de Taveirós, Nuno Rodriguez de Candarei, Fernan Garcia Esgaravunha, Roi Queimado, Fernan Gonçalves de Seabra, Pero Gomez Barroso, Johan Garcia de Guilhade, Pai Gomez Charinho, Fernan Velho e Pero da Ponte, autores que presentarían un material poético con melodía transcrita. A súa situación contrasta coa daqueles trobadores que presentan un reducido número de cantigas en *A* e nos que unicamente se observan indicios de notación musical para a primeira estrofa, “o que faz conjecturar um material musicalmente mais pobre ou mesmo inexistente para os ciclos breves do Cancioneiro da Ajuda”<sup>76</sup>.

Esta análise de M. A. Ramos foi recentemente completada por M. P. Ferreira, que estudou, ademais da separación entre sílabas dunha mesma palabra e do espazamento de elementos no interior da sílaba, a separación anómala que se verifica na copia de *A* entre vocábulos completos. Segundo o musicólogo portugués, a separación silábica ou o espazamento no interior de sílaba sería indicio dunha “densidade melódica particularmente importante num determinado lugar”, isto é, “presume-se que sobre o pano de fundo de uma densidade melódica geral compatível com uma distribuição normal do texto, a ocorrência de um número invulgarmente grande de notas sobre uma sílaba (ou sua vogal) levará, devido ao espaço tomado pela notação musical, a que a sílaba seguinte (ou elemento final da mesma sílaba, quando cindida) fique dela textualmente separada”<sup>77</sup>. Na mesma dirección apuntaría, sempre segundo M. P. Ferreira, a separación anómala entre palabras que tamén se verifica en *A* e que parece reflectir, como o fenómeno anteriormente descrito, co que coincide na maior parte das cantigas, a “presença de um modelo com notação musical”<sup>78</sup>.

Analizando estes fenómenos, M. P. Ferreira verifica que os autores que presentan máis dunha cantiga con indicios de que esta foi copiada a partir dun modelo musicado –Johan Soarez Coelho, Johan Soarez Somesso, Martin Soarez e Roi Paez de Ribela constitúen os exemplos máis sobresaíntes– son trobadores vinculados a territorio portugués, e verifica, así mesmo, que os autores vinculados a Galicia copiados na mesma zona, normalmente cunha produción reducida –caso de Airas Carpancho, Nuno Rodriguez de Candarei ou Johan Nunez Camanez–, non presentan tal peculiaridade, que tamén está ausente na poesía dos trobadores ligados á corte de Alfonso X. Esta constatación, “sugere”, segundo o musicólogo portugués, “duas possibilidades: ou o

---

<sup>76</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 35. M. A. Ramos sintetiza así a cuestión: “*A* possui vários indícios de antecedente com transcrição musical: primeira estrofe, algumas *findas* e, ainda nestas duas posições, diversas formas são separadas silabicamente, apesar de, em lugares definidos (pequenos cancioneiros), o único testemunho musical se circunscrever só ao espaço da primeira estrofe, o que pode fazer pensar, nestes casos, em um dispositivo para o aspecto textual e não necessariamente a um modelo com música” (“A separação”, p. 718).

<sup>77</sup> Ferreira, “O rasto da música”, p. 196.

<sup>78</sup> Ferreira, “O rasto da música”, p. 197.



editor do *Cancioneiro* tinha acceso privilegiado a fontes musicadas de procedencia portuguesa, o que non sucedería con as fontes musicadas de orixe galega ou castelhana-leonesa; ou o mesmo tinha acceso a fontes musicadas de procedencia maioritariamente lusa, porque no terceiro cuarto do século XIII só na corte portuguesa se tería xeneralizado a recolla notacional das melodías trovadorescas, o que se viría a reflectir na transmisión manuscrita posterior. Na verdade, o contraste entre a situación dos trovadores portugueses de meados do século XIII, servidos por notación musical, e os restantes, leva a crer que D. Afonso III, debido á súa coñecida ligazón, enquanto conde, á cultura dos *trouvères*, introduziu na súa corte hábitos de inclusión de notación musical na copia manuscrita da canción trovadoresca; isto non tería sucedido senón moito máis tarde nos círculos señoriais do norte-noroeste e na corte de Alfonso X, onde iniciativas no campo da notación, centradas nas Cantigas de Santa María, parecen non ter sido anteriores á década de 1270<sup>79</sup>.

### 2.7.2. *Notas marxinais*

Nas marxes do *Cancioneiro da Ajuda* lense distintos tipos de notas en cursiva. Unha primeira clasificación das mesmas ofreceuna C. Michaëlis<sup>80</sup>, que distinguía entre: 1. simples correccións de erros; 2. avisos prácticos do amanuense ou do revisor para o pintor das maiúsculas e para o copista da notación musical; 3. reflexións de varios lectores que “glosan” os textos.

As notas pertencentes aos primeiros dous tipos, contemporáneas do códice, serían todas, con escasas excepcións, da mesma man, obra do amanuense —ao que Michaëlis lle atribúe as correccións efectuadas sen axuda de notas marxinais— ou dun revisor da copia, que tamén anotaría as minúsculas escritas nos claros que se deixaron para as iniciais adornadas. Segundo a autora, o sistema adoptado polo copista ou polo supervisor do texto na fase de corrección non se afasta do seguido no *cancioneiro marial* de Alfonso X: recoñecendo erros durante o traballo, estes emendaríanse inmediatamente, conforme indican palabras de letra igual á do texto engadidas no lugar que se corrixe, numerosos fragmentos escritos sobre pergamino raspado ou os grafemas sobrantes que foron anulados recorrendo a puntos de supresión ou á súa cancelación cun trazo de pluma. Na maioría dos casos, non obstante, os erros recoñeceríanse na revisión final, anotándose á marxe a emenda, acompañada dun sinal de chamada que se repite no texto no lugar oportuno. Estas emendas, que foron atendidas en moitos casos, raspándose o fragmento inicialmente escrito e introducindo no texto o consignado á marxe, tal vez non consideradas noutros por interrupción do traballo, non obrigarían, en opinión de dona

---

<sup>79</sup> Ferreira, “O rasto da música”, pp. 200-201. Para outras conclusións tiradas desta análise, referidas á posible música das cantigas copiadas en *A*, véxanse as pp. 201-203 dese mesmo estudo.

<sup>80</sup> Véxase Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, pp. 167-179.

Carolina, “a postular que o revisor se serviu, além do original copiado, de segundo exemplar mais correcto”<sup>81</sup>. Outras correccións, de caracteres maiores, que parecen acusar outra man, máis moderna, e procedencia diversa, son as referidas ás cantigas *A 250*, *A 251* e *A 253*, atribuídas a Pai Gomez Charinho por comparación cos apógrafos italianos, que poderían derivar do cotexo con outro texto. A estrofa engadida á cantiga *A 250* (f. 68r), tamén atribuída ao almirante pontevedrés, procede de man distinta da que escribiu as emendas; o mesmo sucede coa nota *uacat* (f. 69r), coa que se sinalaría que o texto *A 253bis*, ao que acompaña, é repetición de *A 248*<sup>82</sup>.

No que se refire ao segundo tipo de notas sinalado por C. Michaëlis, os avisos para o rubricador fan referencia á morfoloxía das capitais de comezo de ciclo poético, de cantiga, de estrofa, de refrán ou de *fiinda*. Nos dous últimos casos, a nota *fiida* ou *fiida* e *reffran* ou *rrefran* acompañaría o esbozo da letra que se debía pintar, evitándose así que o artista se equivocase no tamaño das maiúsculas destinadas ao retrouso e á estrofa conclusiva. Tal vez doutra man sexan as notas *e altuxo*, posiblemente referida a un *e* en principio de estrofa, que figura na cantiga *A 92*; *Outra*, colocada entre as cantigas *A 102* e *A 103* (f. 26r), que serviría, en opinión de dona Carolina, para marcar a separación entre ambos os textos, e *Notabene*, situada ao lado de *A 212* (f. 56r), de significado non esclarecido pola autora.

En canto ao terceiro tipo de apostilas, para C. Michaëlis serían un mínimo de cinco os lectores que escribiron as súas impresións no códice. Tres deles pertencerían ao século XV, mentres que o último anotador se podería datar a mediados do século XVI. Deixando á marxe as notas indescifrables, a filóloga alemá sinala que a máis antiga, non anterior ao segundo cuarto do século XV, sería a célebre apostila *e deste aprendeo joam de mena* (f. 62v), referida á composición *A 232*, un texto atribuído polos apógrafos italianos a Johan Garcia de Guilhade, e que podería relacionarse co ambiente do infante don Pedro de Portugal<sup>83</sup>. No tocante aos epítetos *boa*, *mui boa*, *muito boa* e *mui muito boa*, que poden estar precedidos polo substantivo abreviado *c(antiga)* e que fan referencia a un total de dezaioito textos, tal vez pertencen a finais do século XV. Polo que atinxe ás apostilas restantes, un terceiro anotador sería o responsable das case dúas ducias de comentarios de carácter sentencioso, espallados ao longo do códice, pero que se concentran sobre todo ao principio do volume, cos que se avalían tanto o contido como diversos aspectos da cantiga tomada en consideración<sup>84</sup>, mentres outra man, tal vez de mediados do século XVI, sería a responsable da estrofa engadida na marxe do folio ao texto *A 130*, atribuído por *B* a Roi Queimado<sup>85</sup>.

<sup>81</sup> Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, p. 173.

<sup>82</sup> Un listado das correccións presentes en *A* pódese ver en Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, pp. 170-173.

<sup>83</sup> Para esta nota, véxase tamén Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, pp. 128-129; Carter, *Cancioneiro da Ajuda*, p. 186, e *infra*, pp. 99-101.

<sup>84</sup> Un elenco deses comentarios elaborouno Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, pp. 176-178.

<sup>85</sup> *Cfr.*, así mesmo, para esta man, Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, pp. 124-127, que sinala o seu parecido coa de Antonio Ferreira.

Finalmente, Michaëlis sinala os “exercicios de escrita” presentes en folios brancos do cancionero, “tentativas de um ocioso que se esforçou a imitar os caracteres do codice, copiando phrases e tambem certos vultos das vinhetas, com traços infantilmente toscos”<sup>86</sup>. Segundo dona Carolina, estas anotacións, cortadas polo encadernador, non deben ser cronoloxicamente posteriores ao traballo deste, que se data no século XVI<sup>87</sup>.

Entre as notas sinaladas por C. Michaëlis, merecen particular atención as correccións marxinais contemporáneas da copia, efectuadas probablemente por un revisor do texto, xa que poden achegar datos de interese relativos ás relacións que se establecen entre *A*, *B* e *V* e á propia tradición manuscrita da lírica profana galego-portuguesa. En efecto, moitas das leccións que foron corrixidas, e que a filóloga xermana interpretou como erros de copia, coinciden con leccións variantes presentes nos apógrafos italianos e, en ocasións, as emendas axústanse á lección testemuñada por *B* e *V*, tal como sinalou M. A. Ramos<sup>88</sup>.

As correccións que se observan nas marxes do *Cancioneiro da Ajuda*, bastante numerosas, aféctanlle a un número importante de textos, atribuídos polos apógrafos italianos a Johan Soarez Somesso, Martin Soarez, Nuno Fernandez Torneol, Pero Garcia Burgalês, Fernan Garcia Esgaravunha, Roi Queimado, Johan Soarez Coelho, Roi Paez de Ribela, Johan Lopez de Ulhoa, Fernan Gonçalves de Seabra, Pai Gomez Charinho, Fernan Velho e Bonifaz de Genova. A análise destas emendas, que están distribuídas ao longo de todo o cancionero, con excepción dos tres últimos cadernos<sup>89</sup>, sitúanos ante leccións que, engadindo ou suprimindo unha vocal, unha sílaba ou unha palabra do verso, poderían responder a unha circunstancia de conxectura probable, é dicir, a unha integración ou a unha eliminación de elementos por parte de quen revisa os textos. Non obstante, os casos de insuficiencia métrica, nos que a corrección pende cara á isometría, localizando con precisión o lugar da emenda, fan pensar, máis ca en simples retoques baseados en probabilidades dun supervisor da copia, na existencia dun modelo, que

<sup>86</sup> Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, p. 178.

<sup>87</sup> C. Michaëlis sinalaba a presenza, no f. 77r, de debuxos varios; do nome *P. Gomes dasinhaga* no f. 88v, e, no folio 87, dunha mestura de nomes, debuxos e fragmentos de escritura, entre os que a estudosa leu *Eu que ... da muy noble cidade tenho apilido ... a quem te... que te acabo de leer; quẽ tal bitafẽ fez nõ foy muito* (bis); *Joham andaua; este liuro he Do colaço do imfãt; afom paagõ; Dom Eduarte pela graça de deus rei de Portugal e dalgarue* (cfr. *Ajuda*, vol. II, pp. 178-179). Algunhas destas notas, que están ligadas á historia do códice, foron estudadas dende unha nova perspectiva por M. A. Ramos, “*Invocó*” e “*Homens*” (vide *infra*, pp. 99-101). Para os aspectos relativos á encadernación de *A*, véxanse, máis abaixo, as pp. 72-73.

<sup>88</sup> Ramos, “*L’importance*”; Ramos, “*O Cancioneiro*”, p. 36.

<sup>89</sup> Hai que sinalar, non obstante, que se rexistran series de poemas desprovistas de toda intervención, mesmo no interior de seccións que revelan a colación –así, en cantigas atribuídas por *B* a Pai Soarez de Taveirós ou Nuno Rodriguez de Candarei, por exemplo–. Hai tamén textos que foron corrixidos, pero nos que non é posible sulgar o valor da corrección, en canto constitúen testemuños únicos –caso dos atribuídos por cotexo cos apógrafos italianos a Vasco Gil ou a Johan Garcia de Guilhade– (cfr. Ramos, “*L’importance*”, pp. 144-145; Ramos, “*O Cancioneiro*”, p. 36).

podería inicialmente identificarse co exemplar que se reproducía. Á vista, non obstante, de que as irregularidades presentes en *A* se manteñen nos apógrafos italianos, e de que é improbable que copistas diferentes, en condicións de traballo distintas, cometesen o mesmo erro en idéntico lugar, cabe pensar, como sinalou M. A. Ramos, que na fonte común a estes manuscritos existía xa unha lección defectuosa e que, polo tanto, nas correccións marxinais se empregou unha fonte diferente, que non se pode identificar co arquetipo do que derivan os cancioneiros galego-portugueses.

No conxunto das notas marxinais presentes en Ajuda pódese constatar a existencia de exemplos nos que a corrección de *A* se opón á lección do Colocci-Brancuti, leccións nas que a indicación marxinal de *A* non se corresponde coa lección de *B*—non se trata de casos de supresión nin de adición, senón de resultados distintos—, casos de concordancia entre a lección de *A*, xa corrixida, a lección recollida na nota marxinal e a lección de *B*—nestes exemplos non é posible coñecer o texto previo á corrección, isto é, o que foi obxecto de emenda; só se pode, polo tanto, supor unha falta de copista en *A*—, e casos nos que a corrección marxinal de Ajuda, que non foi levada ao texto, desvela tres momentos textuais diferentes: a insuficiencia do texto de *A*, a súa proposición marxinal e, en *B*, unha decisión que pode resolver a dificultade, pero que non está en relación nin con *A* nin coa lección anotada polo revisor da copia.

Para M. A. Ramos, estes distintos modos de operar non parecen resultar de imperfeccións debidas ao acto de copia, senón dunha colación sucesiva con outro material, considerado de mellor calidade por quen tiña a obriga de controlar a reprodución dos textos. Os casos de coincidencia entre os tres manuscritos remontarían a unha fonte común; no caso das diverxencias, será preciso admitir unha dinámica diferente: as notas marxinais de *A*, que integran, eliminan, substitúen ou completan leccións imperfectas, fan crer nunha fonte “que não se pode identificar com o arquétipo comum aos três cancioneiros”<sup>90</sup>. Polo tanto, será necesario “ou admitir um material em estado fluido, misto, ou a existência de duas fontes nas correções presentes no Cancioneiro da Ajuda: uma responsável pelas inovações em que o Cancioneiro coincide com os manuscritos posteriores e que poderia situar-se na primeira ramificação do *stemma*; outra, tratar-se-á de uma fonte lateral independente, usada unicamente pelo revisor do Cancioneiro. Esta, pelo contrário, colocar-se-ia fora do *stemma* dos cancioneiros conservados e pode ser caracterizada como um cancioneiro incompleto ou como uma pequena antologia”<sup>91</sup>.

<sup>90</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 36.

<sup>91</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 36. En calquera caso, “s’il est vrai qu’en réalité on est en face d’une tradition homogène extrêmement étroite et appauvrie en nombre de copies collectives, le Chansonnier d’Ajuda, estimé de qualité, mais sans filiation, nous propose l’existence d’autres manuscrits, donnée essentielle dans la reconstitution matérielle de la tradition manuscrite galego-portugaise” (Ramos, “L’importance”, p. 151).

**H**ors mei en apartit de ma fen  
 nos craver ten me partier sola no  
 uit. mais per que me a queste mal  
 uen. entamans outa sem pren to  
 mugo que mozteta eno se pre

guardar en.  
 Espis me dela fas partit  
 no lle qid la soffier ten.  
 nen quereu ela consenar.  
 quanto mal me fas epren.  
 un uatato so q a.  
 de pri de morte prela  
 por esta autu en que me ten.  
 Deu sei eu a ten no da.  
 ela precto me prer.  
 mais per sa morte lalera  
 e sellen prectle a faser.  
 por aqste mal que me fas.  
 al lle fana mais no pas  
 ads dem endar opder  
 Espis me ds poter no da.  
 de me pal ten defende.  
 estaueri a faser la  
 cela ten pod encder  
 que esta morte ten me las  
 en no posseu uiuer en pas  
 enquanto nest ome uiuer.

**M**oros disen que pream coita  
 amor sol per mouer e se uentate i  
 ten estan mais eu nono posso arer.  
 que ome pream per ten. coita amor

fen auer ten da dona quella fas auer.  
**E**os que esto atend an.  
 ds e q queren mais numer.  
 pois q ali ten no estan.  
 onde quereu ten pnder.  
 e solero faser mal fen.  
 ou te pran amor nonos ten.  
 en qual coita mi fas soffier.  
**E**a se eles omuesen mal.  
 coita ql ogen ei amor.  
 ou soffie ten ta muto mal.  
 comen soffir por ma seioz.  
 log auerem aquerer.  
 nun mais la morte carer.  
 de uiuer ta sen salo.  
**C**omogen unu e non poral  
 e precto soffro amafor.  
 coita to mudo e maior mal.  
 por q no so lalera.  
 da questo que ouzo dixer  
 e esto me fas defender.  
 de morte e no dunt pauor.

**D**eu remeu que cotados son.



uiseram ut tal :

consello prendi. 7

siy' coitad e coimeime puen. i. tod

ome que me consellar ten. consellar

ma que more senp. a qui. p. un dia

que mia fennoz non ut. datant

ouuera moier con p. far. quen me

quiser uennam a qui buscar.  
 Tod ome que souler meu coazon.  
 nulla culpa no me ten a p. er.

por eu moiar u podesse ueer.  
 a mia feno: por q' moito ca no.  
 mei a partir da qui nulla fazo  
 aguardando quelle possa falar.  
 ue me q' ser uennam a q' buscar.

**N**ostro feno: e que me cousta.  
 da qui moiar ca u ir me auer.  
 e fur coitado como uo durer.  
 que nuca ia tan coitado sem  
 ome no muid e mais us durer ia.  
 doutra tal conta me quem guardar  
 ue me q' ser uennam a q' buscar.

**O**cu lo cite q' me quisera ir.  
 de coazo moiar a cas' del' res.  
 mais durer us p. qo' leirei.  
 por amor q' mto no q' se uenem  
 epis amor no me leira parir  
 da mia feno: ne da q' se logar.  
 uem. m. g. u. m. b.

**D**esey eu muir queer mia fennoz

pero sei que pois amela. for. non hei  
 adizer ten. de comogen' auerla. salua.

ille estaria ten.

ola ueer moito 7 pola secur  
 q' sei que pois marit' ela ut:  
 non hei adizer ten.  
 de comogen' uidera guarit.

**E**stana ten.

esse d'isser no me dura de no.  
 mais da gran coita do meu coazo  
 no hei adizer ten.  
 q' he dura en tua mason.

estana ten.

**P**ero ei gran falor delle falar.

## 2.8. ORNAMENTACIÓN

O *Cancioneiro da Ajuda* é un códice decorado, aínda que non na súa totalidade: os elementos ornamentais están completamente ausentes nos cadernos XIII e XIV, os dous últimos do manuscrito, e, naqueles fascículos nos que se procedeu á decoración, o traballo non foi realizado de forma sistemática e completa<sup>92</sup>. Este aspecto material do manuscrito reviste unha grande importancia, pois, á marxe do valor que lle confire ao códice e dos datos que del poden tirarse para a caracterización do mesmo, permite establecer ciclos de cantigas pertencentes a autores diferentes, constituíndose, a falta de rúbricas atributivas, en marca de autoría física no cancionero.

En opinión de M. A. Ramos, Ajuda “dispõe das modalidades características da decoración dos manuscritos medievais. Os enquadramentos para as miniaturas, as iniciais historiadas com ou sem rebordo, as iniciais coloridas e as iniciais filigranadas são típicas deste período”<sup>93</sup>. En canto á técnica, á execución material e ás cores dominantes, estas presentarían similitudes cos modelos e co estilo das oficinas de Alfonso X, revelando o artista ou artistas que traballaron no códice “nítida influencia parisiense”, aínda que “deixam (...) transparecer traços arcaicos bem ibéricos devido à frequência bastante pronunciada de certas capitais filigranadas”<sup>94</sup>.

Das miniaturas que se aprecian no cancionero<sup>95</sup>, todas incompletas, só as dezaseis primeiras están pintadas, observándose a suspensión do traballo a partir do f. 65 (caderno X); a continuación deste, as viñetas non foron nin sequera esbozadas, reservándose aínda trece espazos en branco para elas no resto do cancionero. Nas miniaturas pintadas, “no enquadramento de inspiração gótica, são desenhados personagens, instrumentos musicais, mas o fundo deixado em branco causa embaraço quanto ao tipo de preenchimento: destinado a ficar em branco; a receber outra cor; a ser ocupado por elementos reticulados ou, eventualmente, previsto para a colocação de ouro”<sup>96</sup>. Aínda en relación co contido desas viñetas, sinala M. A. Ramos: “a iconografía do Cancioneiro da Ajuda no que diz respeito aos instrumentos musicais, acompanha a selección presente nos códices afonsinos, mas nota-se, no entanto, um grande ausente –o alaúde–, quando se pensa na quantidade de instrumentos repetidos nas miniaturas que foram concluídas:

<sup>92</sup> Véxase Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, pp. 143-144, 158-163; Carter, *Cancioneiro da Ajuda*, p. XII; Ramos-Oliveira, “Cancioneiro da Ajuda”, p. 116; Pina Martins, “O Cancioneiro da Ajuda. Tentativa”, pp. 22-24; Ramos, “L’eloquence”, pp. 217-219; Ramos, “O Cancioneiro”, pp. 36-38.

<sup>93</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, pp. 36-37.

<sup>94</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 37. Véxase, non obstante, máis abaixo, a p. 70, na que se sinalan as indicacións que M. P. Ferreira fixo a propósito da iconografía musical do *Cancioneiro da Ajuda*.

<sup>95</sup> Cfr. Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, pp. 144, 158-163; Carter, *Cancioneiro da Ajuda*, p. XII; Ramos-Oliveira, “Cancioneiro da Ajuda”, p. 116; Pina Martins, “O Cancioneiro da Ajuda. Tentativa”, pp. 22-24; Ramos, “L’eloquence”, pp. 217-218; Ramos, “O Cancioneiro”, p. 37. Para unha análise da iconografía musical de *A*, véxase Ferreira, “O rasto da música”, pp. 185-193.

<sup>96</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 37.

vários casos de psaltérios, castanholas, guitarras, violas, harpas e címbalos”<sup>97</sup>, indicando, ao mesmo tempo, que “a moldura arquitectónica de estilo gótico, com a parte triangular do enquadramento e com a linha inferior denteada que se apoia à direita e à esquerda em fortes capitéis, exhibe características ibéricas”<sup>98</sup>.

Con respecto a estes datos, merecen destacarse as achegas de M. P. Ferreira, que, nun estudo recente, analizou os instrumentos musicais –cítola, salterio, arpa, viola de arco, “uma espécie de castanholas formadas por tabuínhas”, “pandeiro circular com soalhas”– e os personaxes representados nas viñetas do *Cancioneiro da Ajuda* –un personaxe nobre, un arpista, un instrumentista, unha figura moza, un xograr, unha bailarina–, así como a función e o significado desas miniaturas, tanto no referido ás figuras nelas debuxadas como en relación á execución do propio repertorio trobadoresco. No que atinxe aos instrumentos musicais, o musicólogo portugués sinala, chamando a atención sobre algúns aspectos que poden facer reconsiderar o lugar e os modelos que serviron de base para a copia de *A*: “Note-se que a escolha de um número reduzido de instrumentos, e a repetitividade associada a essa reduzida escolha, contrasta com a enorme variedade e horizonte enciclopédico dos instrumentos encontrados no chamado “códice dos músicos” das Cantigas de Santa Maria (Monasterio de El Escorial, códice j.b.2). Também a tipologia da cítola (...) e sobretudo, da viola de arco, fogem ao padrão organológico reflectido nos códices alfonsinos. A representação da cítola hesita entre um modelo arcaico e o modelo moderno presente nos manuscritos das Cantigas de Santa Maria. A viola de arco com caixa em forma de oito encontrada no *Cancioneiro* está totalmente ausente dos manuscritos copiados para Alfonso X, correspondendo a uma tipologia bem documentada no século XII, que terá sido progressivamente superada pelo modelo oval dominante em França e representado nos códices das Cantigas. Estas observações sugerem um ambiente de cópia distinto do da corte castelhano-leonesa; os traços de arcaísmo organológico parecem igualmente excluir, para o desenho dos cordofones de braço, a utilização de modelos iconográficos franceses contemporâneos da cópia do *Cancioneiro*”<sup>99</sup>.

Na decoración secundaria<sup>100</sup>, tamén incompleta, as iniciais presentan distintas dimensións, de acordo coa súa posición e función –inicio de ciclo, de cantiga, de estrofa, de refrán e de *fiinda*–. As capitais de inicio de ciclo que acompañan as miniaturas non foron pintadas; unicamente se debuxaron as que acompañan as viñetas máis completas. Nos folios que contemplan espazo para a miniatura, e nos que esta non foi sequer

<sup>97</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 37.

<sup>98</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 37.

<sup>99</sup> Ferreira, “O rasto da música”, p. 187. Para outros datos relativos aos aspectos iconográficos antes sinalados, véxanse as pp. 185-193 dese mesmo estudo.

<sup>100</sup> Cfr. Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, pp. 143-144; Carter, *Cancioneiro da Ajuda*, p. XII; Ramos-Oliveira, “Cancioneiro da Ajuda”, p. 116; Pina Martins, “O Cancioneiro da Ajuda. Tentativa”, p. 23; Ramos, “Leloquence”, pp. 218-219; Ramos, “O Cancioneiro”, pp. 37-38.



esbozada, déixase tamén espazo para a capital, faltando esta completamente. Parece, así, que a capital de inicio de ciclo poético era debuxada polo miniaturista ou polo equipo encargado da composición das miniaturas.

En canto ás iniciais restantes, encóntranse en distintas medidas, ao comezo de cantiga, de estrofa, de refrán e de *finda*. Pintadas alternadamente en azul e vermello, poden estar inscritas en base cadrada e estar dotadas de ornamentación. Debe sinalarse, non obstante, que moitas desas iniciais nin sequera se debuxaron, a pesar da presenza constante da minúscula que serve de guía para o rubricador. Así, os tres primeiros cadernos teñen todas as súas iniciais pintadas, con contadas excepcións; no caderno cuarto, porén, apréciase xa un número importante de iniciais en branco e no quinto estas non se trazaron. O traballo continuáase na metade do caderno sexto, proseguindo irregularmente nos fascículos sétimo e oitavo, noveno e décimo, os dous últimos case completamente elaborados no que ás iniciais se refire. No caderno once o traballo, asistemático, detense definitivamente, quedando, polo tanto, desprovistos de iniciais os tres últimos fascículos do códice. Débese indicar, así mesmo, que as iniciais de composición inscritas en base cadrada con ornamentos se encontran só nos dous primeiros cadernos do cancionero –un exemplo illado obsérvase no caderno IX–, simplificándose, ou por cambio de artista ou por condicións de traballo desfavorables, o sistema decorativo a partir do caderno III –iniciais a penas rubricadas en azul e vermello–. En canto aos baleiros de inicial de composición, estes tal vez se poidan explicar pola alternancia das cores, pola falta de cor adecuada ou por simple suspensión do traballo. Debe sinalarse que o azul é a cor ausente con máis frecuencia.

A execución de Ajuda non é, polo tanto, regular. Dos datos anteriormente referidos parece desprenderse que o rubricador traballou “par cahier, c’est-à-dire, à la *pecia* et très vraisemblablement dans un moment où ces cahiers n’avaient pas encore leurs feuillets liés. Il y a donc des cahiers complèment vides, qui ne lui auraient même pas été communiqués. Il n’y a pas une suite de cahiers travaillés en conditions pareilles, indiquant qu’il ne recevait qu’un cahier à la fois. Et plus intéressant encore, le rubricateur a travaillé à plein sur des sections qui sont vides de tout autre décoration, prouvant que son activité était indépendante de celle du miniaturiste”<sup>101</sup>. Pola contra, o miniaturista procedería a un labor continuo, que abrangueu os dez primeiros cadernos do cancionero. O seu traballo desenvolveríase, pois, con posterioridade ao do rubricador, nun momento no que xa debía haber unha secuencia de cadernos, secuencia determinada, tal vez, polo propio compilador.

Finalmente, e no que se refire ás figuras debuxadas no f. 77r, estas deben pertencer ao século XV. Segundo M. A. Ramos, “fazem pensar na moda de Charles VII de Fouquet (1403-1461) mas (...) a moda de corte era rapidamente imitada na Europa do tempo. A

---

<sup>101</sup> Ramos, “L’eloquence”, p. 218.

cena enquadrada no meio do fólio evoca um pequeno cenário, difícil, no entanto, de interpretar”<sup>102</sup>.

En definitiva, no seu conxunto o *Cancioneiro da Ajuda* revelaría, en opinión de M. A. Ramos, “uma influência parisiense, talvez com alguma assimetria e desorganização. A análise pormenorizada dos elementos decorativos mostra que a adaptación é local e quase tudo se integra em um estilo tipicamente ibérico. Artista peninsular, certamente, mas em contacto com as maneiras do Norte”<sup>103</sup>. En calquera caso, as miniaturas incompletas, as capitais ausentes, as iniciais inconclusas “nous indiquent qu’un moment est venu où l’on ne dispose plus d’un peintre ou d’une équipe de peinture, ou même de conditions économiques pour conclure l’oeuvre”<sup>104</sup>.

## 2.9. ENCADERNACIÓN<sup>105</sup>

Elaborada en pel de carneiro, de estilo renacentista e decorada con medallóns e debuxos polimórficos, a encadernación do *Cancioneiro da Ajuda*, que ten unhas dimensións de 460x348 mm, parece remontarse á primeira metade do século XVI, presentando similitudes con outros traballos realizados en Portugal durante esa mesma centuria. Así a caracteriza M. A. Ramos: “as pastas están gravadas con tarjas que forman un rectángulo que engloba a decoración. Uma delas é dividida en cinco faixas longitudinais e, em todas, as palmas alternan com os medallhões. Nestes vê-se sempre a mesma cabeza, um guerreiro com barba e microcéfalo. A estrutura da costura, operação básica, não é acessível. Os nervos que deviam ser duplos, o tipo de agulha, o tipo de linha, todos estes elementos são de difícil reconstituição, mas o que é claro é não se tratar de um trabalho de primeira origem. E isto deve ser devido ao facto de o *Cancioneiro* não ter sido concluído”<sup>106</sup>.

Esta encadernación actual, que presenta signos evidentes de degradación, observándose nela a desaparición do revestimento do lombo, non debe ser a orixinal do códice: “as pastas presentan orificios por onde passaram outros elementos de ligazón, hoje desaparecidos, o cerceamento é nítido em vários fólíos e é flagrante a colagem de um fólio com texto de ambos os lados contra a pasta anterior”<sup>107</sup>.

Aínda que a encadernación do códice adoita situarse, como se sinalou nas liñas precedentes, no século XVI, a sinatura de Pedro Homem –posuidor do manuscrito no

<sup>102</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 38.

<sup>103</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 37.

<sup>104</sup> Ramos, “L’eloquence”, p. 219.

<sup>105</sup> Véxase Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, pp. 139-141; Ramos-Oliveira, “Cancioneiro da Ajuda”, p. 115; Pina Martins, “O Cancioneiro da Ajuda. Tentativa”, p. 23; Cunha Leão, “O Códice”, p. 49; Ramos, “O Cancioneiro”, p. 38.

<sup>106</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 38.

<sup>107</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 38.

século XV, de acordo coas últimas investigacións<sup>108</sup>— no folio que estaba pegado á tapa anterior do cancionero suscita un problema relativo á cronoloxía da mesma. En efecto, se Pedro Homem asinou no século XV nese folio —antes de 1498, data probable da súa morte—, este debía estar, en tal momento, colocado á apertura do códice, o que fai supor que os cadernos do manuscrito xa se encontraban cosidos e asociados a unha encadernación, fose esta a que coñecemos hoxe —e, se é así, haberá que anticipar a súa confección para os anos finais do século XV— ou unha máis rudimentaria, anterior á actual<sup>109</sup>.

## 2.10. ESCRITURA DO TEXTO<sup>110</sup>

O *Cancioneiro da Ajuda* foi copiado con tinta negra en letra minúscula gótica de procedencia francesa, bastante regular, por máis dunha man, segundo indica M. A. Ramos: “contrariamente à opinião geral, desde Carolina Michaëlis a Henry H. Carter, o códice não é dotado de caligrafia de um único copista, mas apresenta, pelo menos, dois momentos bem nítidos, sem ser possível discriminar as mudanças sensíveis no primeiro deles, o que poderia hierarquizar uma sucessão de variedades gráficas”<sup>111</sup>. As regras tradicionais da escritura gótica respéctanse, tanto no uso dos grafemas como das abreviaturas, no conxunto da transcripción do cancionero, mostrando os copistas competente formación técnica e profesional neste tipo de escrita. O recurso ás siglas, ocasionalmente presentes na reprodución do refrán, pode indicar que se trataba de copistas habituados a transcribir códices de natureza xurídica, gramatical ou relixiosa.

De acordo cos datos achegados por M. A. Ramos, a letra, “com exceção da última parte, mais goticizante, corresponde à forma caligráfica solene da carolina final —ou de “transição”, ou “românica”— executada num estilo semelhante aos códices castelhanoleoneses do reinado de D. Afonso X”<sup>112</sup>. Das dúas mans diferenciadas na transcripción do cancionero, a primeira, que copia ata o f. 79, “constrói a carolina final caligráfica solene, de estilo hispânico, com bastantes variações de grandeza, de espaçamento e de homogeneidade”<sup>113</sup>, variacións que poden deberse á amplitude do texto copiado<sup>114</sup>; a

<sup>108</sup> Véxase Ramos, “*Invoco*”; Ramos, “Homens”. Véxanse tamén, máis abaixo, as pp. 99-101.

<sup>109</sup> Cfr. Ramos, “*Invoco*”, p. 171.

<sup>110</sup> Véxase Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, pp. 143, 157-158; Carter, *Cancioneiro da Ajuda*, pp. XII-XIII; Ramos-Oliveira, “Cancioneiro da Ajuda”, p. 116; Ramos, “O Cancioneiro”, pp. 38-39.

<sup>111</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 38. Unha única man recoñeciana C. Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, pp. 157-158; Carter, *Cancioneiro da Ajuda*, p. XII, e Tavani, *Ensaio*, p. 56.

<sup>112</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 39.

<sup>113</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 39.

<sup>114</sup> Con respecto á primeira man, sinala aínda Ramos: “Se a mão 1 é real e fisicamente única ou correspondente a um grupo não é muito claro para Borges Nunes. Na verdade, a maioria das interrogações relativas à harmonia desta mão coincidem, muitas vezes, com mudança de caderno. Mas, se a execução na primeira parte é de uma única mão, foi certamente longa —os códices universitários parisienses avançavam

segunda reproduce o texto dende aquel folio ata o final do cancionero, isto é, ocúpase dos dous últimos cadernos –XIII e XIV– do códice. É esta unha man “muito mais coerente consigo mesma; a letra tem influência gótica acentuada, nos tracinhos finos que inician ou terminam as pernas e as hastes das letras, no maior encosto das letras entre si unidas por aqueles tracinhos. Estes, bem como os acentos, evidenciam um diferente ângulo de pena. O ângulo dos traços muito finos com a linha é manifestamente mais aberto –45°-48°–, do que o da primeira mão –37°-39°–. Este facto acentua muito o aspecto “dentes de serra” do perfil inferior das linhas de texto”<sup>115</sup>. Así mesmo, esta man, que é a única que sinala de modo sistemático “as letrinas que são incluídas no próprio texto em cursivo e não à margem”, “parece mais nitidamente uma só do que a primeira mão, devido não só a maior constância, ao maior profissionalismo, mas também à menor quantidade de texto copiado”<sup>116</sup>.

Se C. Michaëlis non se pronunciaba sobre a procedencia do copista de *A*, limitándose a sinalar a súa orixe peninsular<sup>117</sup>, M. A. Ramos indica que “do ponto de

---

à média de um fólio, rosto e verso por dia–. Sendo assim, é compreensível que um escriba talvez não excessivamente profissional variasse de módulo, de espaçamento e de pormenores de confecção de letras e sinais auxiliares no mesmo fólio. E bem podia diversificar mais, sobretudo na frequência e no uso de uma variante em relação a outra, dado o longo tempo de trabalho. Com efeito, o apoio das letras, os sinais de abreviatura, de pontuação e respectivas variantes neste tipo de escrita deixa pouquíssimo espaço à personalização. As escassas alterações, como os prolongamentos de certas letras em posição final, os três pontos sobrepostos em coluna, a maiúscula que se coloca a seguir ao espaço deixado para a inicial, tudo isto pode não ser regular, mas encontra-se com alguma assiduidade entre o fl. 1 e o fl. 79. Em caligráficas desta natureza, a coerência na repetição é impensável e as variações não podem tomar-se só por si como indícios de mudança de mão” (“O Cancioneiro”, p. 39). Nun traballo posterior, a investigadora portuguesa indica: “Segundo Borges Nunes, a mudança de copista ocorre unicamente neste último sector [nos dous últimos cadernos de *A*] (...), mas pressente-se já uma transformação de formas caligráficas do final do caderno X em diante. Esta modificação coincide, em parte, com a integração do ciclo de PayGmzCha. O caderno XII contém o conjunto de três ciclos de poetas anónimos e os dois cadernos finais demonstram, de modo mais claro, a variação na morfologia paleográfica” (“*Mise en texte*”).

<sup>115</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 39.

<sup>116</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 39.

<sup>117</sup> Michaëlis caracterizaba o copista de *A* nestes termos: “Era (...) um perito, perfeitamente familiarizado com a linguagem e versificação dos trovadores e esmerou-se em reproduzir com toda a exacção os originaes. Pouco estragou, de onde conlucio ter sido um peninsular, versado tambem em francês, como se conhece do treslado das unicas duas linhas que o CA apresenta naquelle idioma” (*Ajuda*, vol. II, p. 157). Sinalaba a estudosa a presenza no cancionero de formas consideradas hispanismos –*o*, *e* no canto dos ditongos *ou ei* ou dos ditongos *ue, ie* en vez de *o, e, n* intervocálico presente en formas como *amena, pl* en lugar de *pr* en voces como *placer, pleito, c* por *z* en *placer, facer*–, formas que, en opinión de C. Michaëlis, deben ser consideradas “idiotismos de trovadores oriundos da Galliza, onde por influencia de Castella houve, pelo menos de 1230 em diante (...) não poucas formas estranhas ao verdadeiro fundo gallaico-português” (*Ajuda*, vol. II, p. 158). Así mesmo, indicaba a autora outras particularidades gráficas da copia, como *estrāyo* por *estranho*, que serían “testemunho da familiaridade do escrevente com textos limosinos da Catalunha” (*Ajuda*, vol. II, p. 158).

vista estritamente paleográfico, segundo Borges Nunes, o Cancioneiro da Ajuda não é obra de ambiente português, mas um trabalho que reflecte propensão galego-castelhana. Se foi executado em Portugal, foi-o por uma equipa com prática estrangeira”<sup>118</sup>.

### 2.10.1. *Abreviaturas*

O uso de abreviaturas en Ajuda<sup>119</sup> presenta un índice de frecuencia moi baixo e parece responder a necesidades estéticas ou topográficas. Os sinais abreviativos, que se inscriben na tradición latina e visigoda –notas tironianas, abreviaturas silábicas, sinais con significado propio, abreviaturas por contracción e por letra sobreposta e abreviaturas verbais–, posúen un significado claro, suficientemente establecido polo seu uso en documentos dos períodos precedentes. En palabras de M. A. Ramos, “o quadro das abreviaturas presentes no Cancioneiro reflecte uma situação normal neste período e neste tipo de escrita. Assinale-se, no entanto, que a mão 1 vai reduzindo pouco a pouco o número de abreviaturas com o avanço da obra. A mão 2 não emprega praticamente sinais abreviativos”<sup>120</sup>.

Aínda que C. Michaëlis sinalara na súa descrición do códice que o sistema de abreviaturas presente no *Cancioneiro da Ajuda* era común ao empregado nos códices das *Cantigas de Santa María*<sup>121</sup>, M. A. Ramos<sup>122</sup> indica, partindo da análise de dez textos reproducidos no códice escurialense j.b.2. (*E*) e da súa comparación con *A*, que se percibe unha diferenza significativa no que ao uso das abreviaturas se refire entre ambos os manuscritos. Xurdindo tamén por razóns estéticas e topográficas, no códice mariano obsérvase unha maior variedade de abreviaturas e máis elevada ocorrencia das mesmas. Aínda que xa a propia Michaëlis notara esta diferenza en termos cuantitativos, M. A. Ramos subliña que a capacidade para abreviar en *E* é distinta da do *Cancioneiro da Ajuda*. Así, ademais das notas tironianas e dos sinais abreviativos con significado propio –que ocorren con menor frecuencia en *A*–, o códice escurialense presenta un sistema con letra sobreposta, principalmente nos casos de marca de morfema de plural, e un sistema de formas de contracción que nunca aparecen en Ajuda. Deste modo, “podemos dizer que, no que se relaciona com o uso das abreviaturas e, salvaguardando as dimensões dos materiais analisados, o *Cancioneiro da Ajuda*, parece ser um manuscrito que usa um sistema continuador da tradição latina e visigoda, sem apresentar aquelas soluções, talvez mais inovadoras, presentes nas *Cantigas de Santa María*”<sup>123</sup>.

<sup>118</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 39.

<sup>119</sup> Véxase Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, pp. 163-166; Carter, *Cancioneiro da Ajuda*, p. XIII; Ramos, “Tradições”, pp. 39-40; Ramos, “O Cancioneiro”, pp. 39-40.

<sup>120</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 40.

<sup>121</sup> Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, p. 163.

<sup>122</sup> Ramos, “Tradições”, pp. 39-40.

<sup>123</sup> Ramos, “Tradições”, p. 40.

### 2.10.2. Regras da gótica

No que ás regras de uso da gótica se refire<sup>124</sup>, o emprego de  $\delta$  –ante *a, o, e* e  $2=r$ – e de  $d$  –ante *i, u*– presenta en *A* “regularidade consistente”<sup>125</sup>, podendo afirmarse, a diferenza de canto se verifica na transcripción das *Cantigas de Santa María*, na que o uso destes grafemas non é tan regular, que “a gótica em *A* conhece e respeita esta regra paleográfica”<sup>126</sup>.

En canto ao uso de *f* –en inicio de palabra, posición medial e cambio de liña– e de *s* sigmático –en final de palabra–, este é bastante regular na primeira parte do *Cancioneiro da Ajuda* –os únicos casos de irregularidade aparente son os de elisión–, verificándose a partir da cantiga 158 –caderno VII– os primeiros usos anómalos, a pesar de que o cambio de man só se produce, como antes se sinalou, no caderno XIII do códice. Nas *Cantigas de Santa María*, pola contra, o uso destes grafemas parece oscilar, sobre todo en posición final.

### 2.10.3. Siglas

O sistema de siglas<sup>127</sup>, empregado en textos de natureza xurídica dende a antigüidade romana, aparece ocasionalmente en *Ajuda* na transcripción do refrán, abreviado ou así representado a partir da segunda estrofa. Como sinalou M. A. Ramos, a lectura destas secuencias de siglas é segura, non só polo contexto, senón pola propia natureza estruturante e repetitiva do retrouso, que se reproduce no *cancioneiro* de catro formas distintas: 1. de forma completa en todas as estrofas, cando está constituído por un verso ou presenta estrutura complexa; 2. de forma parcial, sen siglas. Completo na primeira cobra, nas seguintes transcríbese só o primeiro verso; 3. de forma parcial, con siglas. Completo na primeira estrofa, as siglas xorden a partir da segunda cobra; 4. de forma completa, cópiase o retrouso ao lado do último verso da estrofa cando a estrutura do refrán é breve.

O recurso ás siglas é común ás dúas mans que transcriben *A*, pero non é sistemático en todo o manuscrito, observándose a ausencia destas en distintos cadernos –I, II, IV, VI, VII e XI– e o seu uso, ben alternado con outros tipos, ben exclusivo, noutros fascículos –III, V, VIII, IX, X, XII, XIII e XIV–, dato este que “traz solidez à hipótese (...) de que este *Cancioneiro* foi copiado por cadernos”<sup>128</sup>.

A análise das *Cantigas de Santa María*, pola súa parte, pon de manifesto un modo distinto de rexistrar o refrán. Como sinala M. A. Ramos, cando o retrouso está

<sup>124</sup> Ramos, “Tradições”, pp. 41-43; Ramos, “O Cancioneiro”, p. 40.

<sup>125</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 40.

<sup>126</sup> Ramos, “Tradições”, p. 41.

<sup>127</sup> Ramos, “Tradições”, pp. 43-45; Ramos, “O Cancioneiro”, p. 40.

<sup>128</sup> Ramos, “Tradições”, p. 44.

constituído por dous versos, e a diferenza do que se verifica en *A*, este repítese integralmente no códice escurialense *E*; cando ten máis de dous versos, obsérvase a repetición, en xeral, dos dous primeiros versos, recuperándose o refrán de modo íntegro na última estrofa, excepto en casos de falta de espazo. Así mesmo, no cancionero mariano a penas se observa o uso do sistema de siglas na transcrición do refrán: nos escasos exemplos nos que se documenta –nos que o retrouso, a diferenza do que acontece en Ajuda, non é transformado nunca nunha secuencia de siglas– constitúe un recurso idéntico ao da abreviatura.

Se o uso das siglas establece contrastes entre o *Cancioneiro da Ajuda* e o códice escurialense *E*, tal sistema chama a atención para as similitudes que se verifican entre *A* e outro manuscrito contemporáneo dos trobadores, o *Pergaminho Vindel*. Este comparte, ademais, con Ajuda os modos de abreviar o retrouso: en concreto, o tipo 4, que aparece na cantiga sexta de Martin Codax, é o mesmo que inaugura o cambio de man en *A*, coa transcrición das cantigas de Pedr'Eanes Solaz. En opinión de M. A. Ramos, “o paralelismo entre o *Cancioneiro da Ajuda* e o *Pergaminho Vindel* é bastante evidente e importante, se pensarmos na dimensión do manuscrito da Ajuda e na do rótulo. Isto parece sugerir que estes dous objectos foram copiados por alguén com preparación profesional idéntica, copistas que podiam recorrer a tal convención, habituados talvez à cópia de códices de natureza jurídica, gramatical ou religiosa, códices onde é provável o aparecemento da repetición e, portanto, onde o uso da sigla podia ser feito sem prejuízo interpretativo. (...) Este sistema não é utilizado nos documentos da chancelaria portuguesa, nem é hábito de copistas de textos administrativos. Surge em bíblias e a utilização no *Cancioneiro da Ajuda* e no *Pergaminho Vindel*, mostra (...) o carácter menos solene da cópia”<sup>129</sup>.

#### 2.10.4. Grafía

O *Cancioneiro da Ajuda* “é o manuscrito, aínda que incompleto, inacabado, sem localización e sem data, que se encontra, no que diz respeito à poesia profana [galego-portuguesa], máis próximo da grafía (...) das primeiras cópias das composicións dos poetas desta lírica ibérica”<sup>130</sup>. Escrito na *koiné* tradicionalmente etiquetada como galego-portugués, Ajuda mostra unha práctica gráfica “estabilizada e regular”<sup>131</sup>, produto, tal vez, de “normas de escrita precisas em que a alografia é (...) quase inexistente”<sup>132</sup>. Esta

<sup>129</sup> Ramos, “Tradições”, p. 45. A proximidade entre o *Pergaminho Vindel* e Ajuda ilustra tamén as coincidencias no uso das abreviaturas e nas características da gótica (cfr. Ramos, “Tradições”, pp. 40, 43, 45), que contrastan co comportamento de *E*.

<sup>130</sup> Ramos, “Tradições”, p. 37.

<sup>131</sup> Ramos, “*Letras perfeitas*”. Para esta cuestión véxase, ademais do traballo a penas referido, Ramos-Oliveira, “Cancioneiro da Ajuda”, p. 116; Ramos, “Tradições”, pp. 45-48; Ramos, “O Cancioneiro”, p. 41.

<sup>132</sup> Ramos, “*Letras perfeitas*”.

regularidade do cancionero, “que deve corresponder à *norma escrita centro-occidental*, como a designa Ramón Lorenzo” e que transmite “uma imaxe compacta do aspecto gráfico dos textos”<sup>133</sup>, contrasta coa situación que se verifica noutros documentos antigos, tanto literarios como non literarios, nos que a variación é moito máis significativa.

## 2.11. DESCRICIÓN INTERNA

O *Cancioneiro da Ajuda* copia, como se sinalou nas páxinas precedentes, un total de 310 cantigas, compostas segundo os parámetros do xénero da *cantiga de amor*. De acordo coa organización do códice, e como vén admitindo a crítica, as cantigas distribúense en trinta e oito ciclos de textos, atribuídos a outros tantos trobadores. Referimos a continuación o índice de primeiros versos recollidos na antoloxía<sup>134</sup>:

	[lagoa]
f. 1r (79)	1. [...]guer
	2. SEnnor fremosa grand en ue ia ei
f. 1v (80)	3. SEnnor fremosa par deus gñ sazón
	4. Qven oge mayor cuita ten
f. 2r (81)	5. OMe que gran ben quer moller
	6. COmo uos sodes mía sennor
	7. UOs que miassi cuitades mía sennor
f. 2v (82)	8. SE deus me ualla mía sennor
	9. SE cuita grande e desepar
f. 3r (83)	10. Qve sen consello que uus mía sennor
	11. Tanto me sençora ia cuitado
f. 3v (84)	12. Qvero uus eu sennor gran ben
	13. PAR dñ sennor sei eu mui ben
	[lagoa]

<sup>133</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 41.

<sup>134</sup> O *incipit* da cantiga preséntase en edición paleográfica, elaborada a partir da reprodución facsimilar do *Cancioneiro da Ajuda* publicada en 1994 (*cf.* *Fragmento do Nobiliário*), sinalándose con parénteses cadradas [...] as lagoas textuais e a falta da minúscula que debía guiar o labor do rubricador no debuxo e pintura das iniciais. Cando para estas se observa no códice a correspondente minúscula marxinal, márcase cunha minúscula cursiva. Con parénteses cadradas sinalase tamén a ausencia de miniatura nos espazos previstos no cancionero para o seu debuxo: [miniatura]. Debe terse en conta, así mesmo, que neste índice non se indican os cambios de liña na copia dos versos que se observan no manuscrito. Ao mesmo tempo, e no que se refire ás lagoas presentes en *A*, sinalamos unicamente as que teñen repercusión textual, isto é, aquelas que provocan que unha cantiga remate fragmentariamente ou que comece acéfala. Para outras posibles lagoas de *A*, remitimos aos cadros coa organización dos cadernos do códice que acompañan este estudo (Apéndice I e II).



## miniatura

- f. 4r (85) 14. Qvero uus eu ora rogar  
15. DE quanteu sempre deseiei
- f. 4v (86) 16. Mvitas uezes en meu cuidar  
17. NON me poseu sennor saluar
- f. 5r (87) 18. AGora mei eu apartir  
19. Muitos dizen que pderan  
20. NON tenneu que coitados son
- f. 5v (88) 21. pvnnei eu muit en me guardar  
22. Ja meu sennor ouue sazon
- f. 6r (89) 23. æ eu a mia sennor ousasse  
24. Sennor fremosa fuy buscar
- f. 6v (90) 25. CON uossa coita mia sennor  
26. Muito per deu agradeçer
- f. 7r (91) 27. DEseiand eu uos mia señor  
28. Ja foy sazon que eu cuidei
- f. 7v (92) 29. BEno faria se nenbrar  
30. Qven bōa dona gran ben q̄r  
[lagoa]
- f. 8r (93) [lagoa]  
31. [...] folia  
32. A Ren do mundo que mellor quera
- f. 8v (94) 33. Qvantos aqui despanna son  
34. MEus ollos quer uus deus faž  
35. COMO moyreu quen nunca ben
- f. 9r (95) 36. Sennor os que me queren mal  
37. Ev soon tan muit amador  
38. NO mundo non me sei parella
- f. 9v (96) 39. MEus ollos gran cuita damor
- f. 10r (97) [lagoa]  
40. [...]  
mais non quis d̄s q̄ meu mal entendesse
- f. 10v (98) 41. Qual sennor deuia fillar  
42. Marauillo meu mia sennor
- f. 11r (99) 43. Nostro sennor como iaço coitado  
44. Nunca bon grad amor aia de min
- f. 11v (100) 45. Ja mia sennor nium prazer  
46. Sennor fremosa pois me non queredes
- f. 12r (101) 47. Quando me nenbra de uos mia sennor  
48. Muitos me ueen preguntar  
49. O que consell amin de meu quitar

- f. 12v (102) 50. En tal poder fremosa mia sennor  
51. Mal con sella do que fuy mia sennor
- f. 13r (103) 52. Sennor pois deus non quer que min queirades  
53. DE tal guissa me uen gran mal
- f. 13v (104) 54. MEu sennor deus se uus prouguer  
55. Quantos entenden mia sennor  
56. Non ouso dizer nulla ren
- f. 14r (105) 57. MMeu coracon me faz amar  
58. POr deus uus rogo mia sennor
- f. 14v (106) 59. POr deus sennor non me desamparedes  
60. Tal ome coi ta do damor  
61. PERO que punn en me guardar  
[lagoa]
- miniatura
- f. 15r (107) 62. POis non ei de don aluira
- f. 15v (108) 63. Nunca tan coitad ome por moller  
branco
- miniatura
- f. 16r (109) 64. Quiseram ir. tal consello preñdi
- f. 16v (110) 65. Deseg eu muit auer mia sennor  
66. Ay deus que coita de soffrer  
67. Ay deus como ando coitado damor
- miniatura
- f. 17r (111) 68. En gran coita uiuo sennor
- f. 17v (112) 69. NOstro sennor en que uus mereçi  
branco
- miniatura
- f. 18r (113) 70. IR uus queredes mia sennor
- f. 18v (114) 71. *ameu* tan muito mia sennor  
72. Par deus sennor en gran coita serei
- f. 19r (115) 73. ORa ueg eu que me non fara ben  
74. QVe prol uus a uos mia sennor
- f. 19v (116) 75. QVereu a deus rogar de coraçon  
76. Quando mia gora for e mialongar  
77. *que* ben que meu sei en cobrir  
78. Ay eu demin τ que sera

- f. 20r (117) 79. *ay* mia sennor u non iaz al  
80. POis naçi nunca ui amor
- f. 20v (118) 81. PReguntan me por que ando sandeu  
continúa 81
- miniatura
- f. 21r (119) 82. DE quantos mui coitados son  
83. POis contra uos non me ual mia sennor
- f. 21v (120) 84. Cvidaua meu que amigos auia  
85. Qval. dona deus fez mellor parecer
- f. 22r (121) 86. sennor per uos soõ marauillado  
87. Ay eu coitade por que ui
- f. 22v (122) 88. SE eu soubesse u eu primeiro ui  
89. Que alogad eu ando du yria
- f. 23r (123) 90. Sennor queixo me con pesar  
91. MOyreu e praz me si deus me pdon  
92. SE deus me ualla mia sennor
- f. 23v (124) 93. POla uerdade que digo sennor  
94. Sennor fremosa pois uus ui  
[lagoa]
- f. 24r (125) 95. [...] uay querer ben tal. moller  
96. Ay eu que mal dia naçi
- f. 24v (126) 97. [...]Ennor fremosa uenno uus dizer  
98. Par deus sennor ia eu non ei poder
- f. 25r (127) 99. *mais* de mil uezes coideu eno dia  
100. SE eu a deus algun mal mereçi
- f. 25v (128) 101. *my* mia sennor e meu lum e meu ben  
102. Ay eu coitado e quand acharei quen
- f. 26r (129) 103. Que muit a ia que a terra non ui  
104. IOana dixeu sancha e maria
- f. 26v (130) 105. Ora ueieu que fiz muy gñ folia  
106. Que muitos que miandan. preguntando
- f. 27r (131) 107. ORa uegeu que xe pode fazer  
108. *non* me posseu mia sennor defender
- f. 27v (132) 109. *quantos* ogeu con amor sandeus sei  
110. *m*Entre non soube por min mia sennor
- f. 28r (133) branco  
f. 28v (134)
- miniatura
- f. 29r (135) 111. DE uos sennor querria eu saber  
112. [...]on me queredes mia sennor  
113. *rogaria* eu mia sennor

- f. 29v (136)                   continúa 113
- [lagoa]
- f. 30r (137)                   114. [...] disser  
115. [...]uen uus foy dizer mia sennor  
116. sEnnor fremosa conuen mia. rogar
- f. 30v (138)                   117. [...]Ennor fremosa quant eu cofondi  
118. a Mellor dona que eu nunca ui
- f. 31r (139)                   119. [...]Juan muit eu am uã moller  
120. om a que deus ben quer fazer
- f. 31v (140)                   121. sEnnor fremosa que senp̄r serui  
122. [...]Eu sennor deus uenno uus eu rogar  
123. sE uus eu amo mais que outra ren
- f. 32r (141)                   124. sE deus me leixe de uos. ben auer  
125. [...]Esoge mais ia senpreu rogarei  
126. p̄unnei eu muit en me quitar
- f. 32v (142)                   127. oRa uegeu o que nunca coidaua  
128. Niun consello señor nō me sey

## miniatura

- f. 33r (143)                   129. Nostro sennor deus e por que neguei  
130. DEste mundo outro ben non querria
- f. 33v (144)                   131. SEnnor que deus mui mellor parecer
- f. 34r (145)                   132. Fjz meu cantar e loei mia sennor  
133. Agora uiueu como querria
- f. 34v (146)                   134. SENprando coidando en meu coraçon  
135. NOstro sennor e ora que sera
- f. 35r (147)                   136. POr mia sennor fremosa quer eu ben
- f. 35v (148)                   137. NUnca fiz cousa de que me tan ben  
138. sEnnor fremosa uei o uus queixar
- f. 36r (149)                   139. dE mia sennor direy uos que miauen  
140. sUidades uos mia sennor q̄ mui mal  
141. Djrei uos que mia ueō mia sennor
- f. 36v (150)                   142. pregoutou iohan garçia  
143. p̄Ois eu ora morto for

## miniatura

- f. 37r (151)                   144. Mvit aguisado ei de morrer  
145. q̄ve partid eu serei sennor
- f. 37v (152)                   146. [...]ue sen mesura deus e contra m̄i  
147. [...]Ennor fremosa non ei oieu quen  
148. sE uus eu ousasse sennor

- f. 38r (153) 149. estes ollos meus ei eu mui gran razon  
150. [...]uito punei de uus negar
- f. 38v (154) 151. sEnnor fremosa pois posar auedes  
152. sEnnor fremosa quero uus rogar
- f. 39r (155) 153. [...]Ennor fremosa pois mogeu assi  
154. ay mia sennor quero uus p̄guntar
- f. 39v (156) 155. Non soube que xera pe sar  
156. Punnar quer o ra de fazer
- [lagoa]
- f. 40r (157) 157. NOstro sennor que miamin faz amar
- miniatura
- f. 40v (158) 158. En graue dia sennor que uus ui  
159. meus amigos que sabor aueria
- f. 41r (159) 160. PEro meu ei amigos non ei niun amigo  
161. [...]u me coidei u me deus fez ueer
- f. 41v (160) 162. oRa non sei no mundo que fazer
- f. 42r (161) 163. PE los meus ollos ouueu muito mal  
164. [...]On me sou beu dos me9 ollos mellor
- f. 42v (162) 165. Nunca coitas de tantas guisas ui  
166. Atal ueieiu aqui ama chamada
- f. 43r (163) 167. As graues coitas aquenas d̄s dar  
168. En tan graue dia sennor filley  
169. Sennor por deus que uus fez parecer
- f. 43v (164) 170. COMogeu uiuo no mundo coitado  
171. DESmentido maqui un trobador
- f. 44r (165) 172. Sennor e lume destes ollos meus  
173. Sennor o gran mal e o gran pesar
- f. 44v (166) 174. Noutro dia quando meu espedi  
175. DEus que miogeu aguisou de uos ueer
- f. 45r (167) 176. [...]a mia sennor que tan mal dia ui  
177. MEus amigos quero u9 eu mostrar
- f.45v (168) 178. Dizen que digo que uos quero ben  
179. POr deus sennor que uos tanto ben fez
- [lagoa]
- f. 46r (169) 180. [...]  
Que me uos nunca quisestes fazer
- f. 46v (170) 181. que sen meu grado mogeu partirey  
182. PEr mi sei eu o poder que amor  
183. Dizen mias gentes por que non trobey  
184. muitos uegeu que sse fazen de mi

## miniatura

- f. 47r (171) 185. POis mental coita ten amor  
 f. 47v (172) branco

## miniatura

- f. 48r (173) 186. POr deus uus quero rogar mia sennor  
 187. *nunc* assi ome de sennor  
 188. [...]E mia sennor entendeu uā ren  
 f. 48v (174) 189. *quando* uus ui fremosa mia sennor  
 190. *tan* muit aia que non ui mia sennor  
 f. 49r (175) 191. *in* dia que ui mia sennor  
 192. *tanto* faz deus a mia sēnor de ben  
 f. 49v (176) 193. *a* mia sennor aque eu sei querer  
 194. *quanteu* mais donas mui ben pareçer  
 195. *a* mia sennor que mui de coraçon  
 f. 50r (177) 196. [...]s que mui gran pesar uiron assi  
 197. *a* guarir no ei per ren  
 f. 50v (178) 198. [...]ar deus ay dona leonor  
 f. 51r (179) branco

## miniatura

- f. 51v (180) 199. A mia sennor que me foi a mostrar  
 200. *quandeu* podia mia sennor  
 f. 52r (181) 201. Ando coitado por ueer  
 202. *quand* ogeu ui peru podia ir  
 f. 52v (182) 203. *no*stro sennor que me fez tanto mal  
 204. [...]uro uus eu fremosa mia sennor  
 f. 53r (183) 205. *en* q̄ affan que ogeu ui essey  
 206. *no*stro sennor que non fui guardado  
 f. 53v (184) 207. *co*yt aueria se de mia sennor  
 208. *se* eu moiro beno busquei  
 f. 54r (185) 209. *se*Enpr eu sennor roguei a deus por mi  
 f. 54v (186) branco  
 f. 55r (187) branco

## miniatura

- f. 55v (188) 210. GRan coita soffre uoa negando  
 211. NEguei mia coita des uā sazou  
 f. 56r (189) 212. POr non saberem qual ben desegei  
 213. A dona que eu ui sempre por mal

- f. 56v (190) 214. SE ei coita muito a nego ben  
215. DES que uus eu ui mia sennor me uen
- f. 57r (191) 216. DE mort e o mal que me uen  
217. Ay mia sennor atanto lle farei  
218. Sazon sei ora fremosa mia sennor
- f. 57v (192) 219. Gradesc a deus que me ueio morrer  
220. POis ouiuo mal que eu soffro punnei
- f. 58r (193) 221. NOstro sennor quen mogamin guisasse  
f. 58v (194) branco
- miniatura
- f. 59r (195) 222. Qvandeu mia senor con uusco falei  
223. POr deus sennor tan gran sazón  
f. 59v (196) continúa 223
- miniatura
- f. 60r (197) 224. SEnnor que grauoiami e  
225. o Meu sennor me guisou  
f. 60v (198) branco
- [lagoa]
- f. 61r (199) 226. [...]çon  
227. Quando meu mui triste de mia sennor  
f. 61v (200) branco
- [lagoa]
- f. 62r (201) 228. [...]  
e direi uolles eu porem  
229. Amigos non posseu negar  
230. Senno Ennor ueedes me morrer  
231. U meu parti. dum eu parti
- f. 62v (202) 232. A bõa dona por que eu trobaua  
233. Amigos quero uos dizer
- f. 63r (203) 234. Qvantos an gran coita damor  
f. 63v (204) 235. Gran sazón a que eu morrera ia  
236. SEMora deus gran ben fazer quisesse  
237. estes meus ollos nunca perderan
- f. 64r (205) 238. [...]uidouss amor que logo me faria  
239. Esso mui pouco que ogeu falei  
f. 64v (206) continúa 239

[miniatura]

f. 65r (207) 240. *v*Edes sennor quero uus eu tal bem

241. [...]Or muitas cousas eu que [...]

f. 65v (208) branco

[miniatura]

f. 66r (209) 242. [...]vito ando triste no meu coracon

243. *p*arti meu de uos mia sennorf. 66v (210) 244. *m*Eus amigos muitestaua eu ben245. *æ*stes que ora dizen mia sennor

[miniatura]

f. 67r (211) 246. *a* Dona que ome sennor deuia247. *q*ue mui de grad $\text{o}$  querria fazerf. 67v (212) 248. *o*y eu sempre mia sennor dizer

249. [...]Izen sennor ca distes por mi

f. 68r (213) 250. *C*Oydaua meu quand amor non auia251. *Q*uantos og andam eno mar aquif. 68v (214) 252. *S*ennor fremosa pois que deus non querf. 69r (215) 253. *P*Ois mia uentura tal e pecador253bis. *o*y eu sempre mia sennor dizerf. 69v (216) 254. *S*ennor fremosa por nostro sennor255. *A*mia sennor que por mal destes meusf. 70r (217) 256. *D*E quantos cousas eno mundo son

f. 70v (218) branco

[miniatura]

f. 71r (219) 257. [...]Ois deus non quer. que eu ren poss auer ~~de~~ <sup>de</sup>258. *Q*anteu de uos mia sennor re $\text{c}$ eeif. 71v (220) 259. *S*ennor que eu por meu mal ui260. *A*Maior coita que eu ui soffrerf. 72r (221) 261. *N*Ostro sennor que eu sempre roguei262. *M*uitos uegeu per mi marauillarf. 72v (222) 263. *S*ennor o mal que ma min faz amor264. *M*Meus amigos muito me praz

[lagoa]

[miniatura]

f. 73r (223) 265. *m*Ui gran poder a sobre min amor266. *O*ra non moiro nen uiuo nen sei

f. 73v (224) continúa 266



[miniatura]

- f. 74r (225) 267. *q* me guisou de uiuer  
 268. *o*Ra posseu con uerdade dizer  
 f. 74v (226) 269. Sennor fremosa ia perdi. o sen  
 270. *s*ennor fremosa ia nunca sera  
 f. 75r (227) 271. DEsoie mais me quereu mia senor  
 272. [...]Ennor fremosa querria saber  
 f. 75v (228) 273. [...]izedes uos sennor que uosso mal  
 274. Tan muyto mal me uen damar  
 f. 76r (229) 275. [...]Ia sennor quantos eno mundo son  
 276. A deus gradesco mia sennor  
 f. 76v (230) continúa 276  
 f. 77r (231) debuxos

[miniatura]

- f. 77v (232) 277. [...]ennor fremosa pois me ueiaqui

[miniatura]

- f. 78r (233) 278. [...] Mays fremosa de quantas ueio  
 279. *p*Ero eu ueio aqui trobadores  
 f. 78v (234) 280. [...]Migos desque me party

[miniatura]

- f. 79r (235) 281. *e*v sey la dona uelida  
 282. [...]on esta de nogueyra  
 283. *a* que ui ontras amenas  
 f. 79v (236) 284. [...]Ou meu fremosa per al rey

[miniatura]

- f. 80r (237) 285. [...]E uos prouguess amor ben me deuia  
 286. [...]vlome non pode saber  
 f. 80v (238) 287. [...]s meus ollos que mia sennor  
 f. 81r (239) branco

[miniatura]

- f. 81v (240) 288. [...]An muyto uos ameu sennor  
 289. [...]E eu podesse des amar  
 f. 82r (241) 290. [...]gora me parteu muy sen meu grado  
 291. [...] mia sennor que eu mays doutra ren

- f. 82v (242) 292. [...]Ennor do corpo delgado  
[miniatura]
- f. 83r (243) 293. [...]iuo coyta en tal coyta damor  
294. [...]Es quando eu a mia sennor entendi
- f. 83v (244) 295. [...]Or uos ueer uin eu sennor  
296. [...]Eus amigos pese uos do meu mal  
297. [...]Or que non ous amia sennor dizer
- f. 84r (245) 298. [...]On perceu coyta do meu coração  
299. [...]Ennor eu uiuo muyt a meu pesar  
300. [...]Ouco uos nembra mia señor
- f. 84v (246) 301. [...]E eu ousass amayor gil dizer  
302. [...]A eu sennor muytas coytas passey  
[lagoa]
- f. 85r (247) 303. [...]mays ambos y faredes omellor  
304. [...]Atiuo mal consellado  
305. [...]ven uiu omundo qual o eu ia ui
- f. 85v (248) 306. [...]lgũa uez dixeu en meu cantar  
307. [...]Mor non qued eu amando
- f. 86r (249) continúa 307
- f. 86v (250) branco  
[miniatura]
- f. 88r (251) 308. [...]E om ouesse de morrer  
309. [...]Ra começa o meu mal
- f. 88v (252) 310. [...]ve muy gran prazer og eu ui  
f. 87r debuxos

### 3. ¿ONDE SE CONFECCIONOU O *CANCIONEIRO DA AJUDA*?

Descoñécese quen foi o responsable da compilación do *Cancioneiro da Ajuda* e descoñécese, así mesmo, o lugar no que foi elaborado e a natureza do medio que procedeu á súa confección; pouco se sabe tamén sobre a data de copia e decoración do códice e, ao mesmo tempo, énos practicamente descoñecida a historia do manuscrito dende que foi compilado ata que foi descuberto na Biblioteca do Real Colégio dos Nobres de Lisboa ou, mesmo, ata a fundación do Colégio, en 1761, que se instalou no antigo edificio do Noviciado da Compañía de Xesús<sup>135</sup>.

<sup>135</sup> Cfr. Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, p. 103; Ramos, “O Cancioneiro”, pp. 29-30.

A crítica formulou hipóteses diferentes relativas á identidade da persoa ou do círculo que promoveu ou que procedeu á confección de Ajuda. Á marxe da proposta de Varnhagen<sup>136</sup>, que se inclinaba pola iniciativa do conde don Pedro de Barcelos, seguramente como consecuencia do papel relevante que o bastardo de don Denis desenvolveu na cultura trobadoresca e, así mesmo, porque unha copia do seu *Livro de Linhagens* está encadernada conxuntamente co cancionero, Afonso III o Bolonhês e Afonso X polarizaron os argumentos da crítica ao respecto.

C. Michaëlis inclinouse polo monarca portugués, concentrando toda a actividade de recompilación da poesía lírica nos círculos áulicos lusitanos e vinculando a estes a historia do *Cancioneiro da Ajuda*<sup>137</sup>. Segundo a filóloga xermana, a elaboración de *A* disporíase na corte portuguesa na última fase do reinado de Afonso III ou nos primeiros anos de goberno do seu fillo e sucesor, don Denis, tomando como modelo o cancionero marial de Afonso X. Máis especificamente, o *Cancioneiro da Ajuda* derivaría dun “Livro das Trovas del Rey D. Affonso encadernado em couro, o qual compilou F. de Montemór o Novo”<sup>138</sup>, referido no catálogo da biblioteca de don Duarte, que a investigadora identifica cun cancionero ordenado por Afonso III. C. Michaëlis considera, polo tanto, Ajuda como unha “copia graphicamente inacabada”<sup>139</sup> dun cancionero elaborado por iniciativa do Bolonhês. Deste modo, o proceso de copia de *A* iniciárase pouco antes de 1279, ano de morte do monarca.

Cos estudos publicados a partir de 1967 por Tavani, as investigacións sobre a tradición manuscrita galego-portuguesa coñeceron unha orientación novidosa. Estas, que tiveron como froito principal a descrición das relacións que se establecen entre *A*, *B* e *Ve* o trazado do primeiro *stemma codicum* da lírica dos trobadores peninsulares, tamén achegaron novas hipóteses sobre o medio no que se compilou o *Cancioneiro da Ajuda*. En opinión do filólogo italiano<sup>140</sup>, *A* debeuse elaborar nunha corte caracterizada por un alento e por unha vitalidade cultural maiores cós que se vivían nos círculos áulicos portugueses: esa corte sería a de Afonso X, que é recoñecida como un espazo con calidades inmejorables para a confección do códice lisboeta, en canto dispoñía dun notable equipo de copistas e dos recursos materiais necesarios para acometer tal labor. Na corte do castelán daríasele forma, tal vez por orde do soberano, non só ao arquetipo de toda a tradición manuscrita galego-portuguesa, senón ao propio *Cancioneiro da Ajuda*, copia parcial dese mesmo arquetipo realizada nos últimos decenios do século XIII. Ademais de en datos histórico-culturais, Tavani basea a súa argumentación en cuestións de tipo interno, como as características da escritura, os usos gráficos –emprego

<sup>136</sup> Véxase *Trovas e Cantares*, pp. jv-viij, 343-344 (*Post Scriptum*), e as páxinas iniciais deste traballo.

<sup>137</sup> Consúltese Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, pp. 151-157, 227-288.

<sup>138</sup> Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, p. 286.

<sup>139</sup> Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, p. 287.

<sup>140</sup> Véxase Tavani, *Ensaio*, pp. 94-95, 121-122.

dos dígrafos *nn* e *ll* para a representación das palatais—, as dimensións dos folios que compoñen *A* e o estilo da decoración, que aproximarían *Ajuda* dos códices que transmiten as *Cantigas de Santa María*, confeccionados no *scriptorium* de Toledo, do que podería ter saído tamén o cancionero lisboeta. O propio carácter inacabado do manuscrito podería ser consecuencia da interrupción da súa copia á morte do monarca, acaecida en 1284, ou estar relacionado coas vicisitudes sufridas por este nos difíciles últimos anos da súa vida<sup>141</sup>.

Fronte ás hipóteses de C. Michaëlis e de G. Tavani, as últimas investigacións sobre a tradición manuscrita da lírica producida no occidente peninsular e sobre o propio *Cancioneiro da Ajuda* achegan resultados que invitan á cautela.

No seu traballo sobre a organización e compilación dos cancioneros profanos galego-portugueses e sobre a cronoloxía dos propios trovadores, A. Resende de Oliveira cuestiona a teoría de que fose a morte de Alfonso X a causa directa da interrupción dos traballos de copia do *Cancioneiro da Ajuda*, poñendo en dúbida, así mesmo, que este se confeccionase na corte castelá. Partindo da hipótese de que Pai Gomez Charinho, falecido en 1295, podería ser o último trovador copiado en *A*, datándose a última cantiga integrada nesta colectánea entre 1287 e 1288, o investigador portugués sinala que se debe atrasar a confección do códice lisboeta aos últimos anos do século XIII<sup>142</sup>. Non obstante, e sempre segundo Oliveira, a inserción de determinados autores no cancionero, a análise das fontes que se empregaron para a súa copia ou unha mellor definición do espazo de elaboración da antoloxía poderían facer retroceder aínda esta data para comezos da seguinte centuria.

Segundo os datos do historiador portugués, *A* sería copia da sección das *cantigas de amor* do denominado “segundo cancionero aristocrático” —unha colectánea de cantigas producidas por autores pertencentes aos distintos estratos da nobreza peninsular, isto é, de *trovadores*<sup>143</sup>—, continuada na súa parte final coa transcripción dunha cantidade reducida de *cantigas de amor* de dous clérigos, Martin Moxa e Roi Fernandiz de Santiago<sup>144</sup>. Este segundo cancionero aristocrático, que copiaría un grupo significativo de trovadores de orixe maioritariamente galega —isto é, os autores do “cancioneiro de cavaleiros”—, complementado cos poetas da denominada “recolha de trovadores portugueses”<sup>145</sup>, reuniríase arredor de 1290 tal vez en Castela, ben na propia corte rexia,

<sup>141</sup> A postura do filólogo italiano é un pouco máis matizada nas súas últimas publicacións (*cf.* *Trovadores*, p. 82). Tamén G. Lanciani se decantou, nun estudo publicado recentemente, pola figura de Alfonso X como promotor do cancionero, considerando a corte do monarca castelán como o medio máis idóneo para a súa confección (véxase “Repetita iuvant?”).

<sup>142</sup> *Cfr.* Oliveira, *Depois do espectáculo*, pp. 44, 55-56, 400-401.

<sup>143</sup> Oliveira, *Depois do espectáculo*, pp. 228, 231-233, 250, 259-262.

<sup>144</sup> Oliveira, *Depois do espectáculo*, pp. 232-233, 250.

<sup>145</sup> Para o “cancioneiro de cavaleiros” e para a “recolha de trovadores portugueses”, véxase Oliveira, *Depois do espectáculo*, pp. 179-185, 250, 256-259.

ben nun medio señorial próximo a ela. Á vista, polo tanto, da datación proposta para o “segundo cancionero aristocrático”, ca. 1290, a confección de Ajuda, copia da sección de *amor* daquela hipotética antoloxía, debería colocarse, como mínimo, na última década do século XIII ou, considerando o novo material engadido polo seu compilador ao exemplar que se tomaba como modelo, no primeiro cuarto da seguinte centuria<sup>146</sup>.

Estes datos, considerados conjuntamente cos cambios organizativos que se detectan no *Cancioneiro da Ajuda*<sup>147</sup> e coas características paleográficas deste, que diverxen, como sinalara M. A. Ramos, das presentes nos códices das *Cantigas de Santa María*<sup>148</sup>, levan aínda a Resende de Oliveira a cuestionar as hipóteses preexistentes sobre o centro no que foi compilado o cancionero lisboeta: o investigador portugués, que non sinala unha oficina alternativa á da corte castelá, avanza, con todo, a posibilidade de que esa se localice nun medio próximo aos círculos portugueses.

Por fin, nos estudos dedicados ás características materiais e á organización interna do *Cancioneiro da Ajuda*, M. A. Ramos<sup>149</sup> sinala que se a análise interna do códice revela datos que fan pensar na corte afonsí como posible centro no que se confeccionou o cancionero, tamén revela outros que cuestionan que o círculo rexio castelán sexa o responsable da feitura do manuscrito.

Entre os elementos que permiten pensar nunha xénese castelá para o *Cancioneiro da Ajuda* poden sinalarse as condicións técnicas máis perfeccionadas do círculo áulico afonsino para concretar tal traballo, a maior capacidade do seu *scriptorium* para recoller e para antoloxizar os materiais poéticos e a estadía máis ou menos prolongada de moitos trobadores na corte do Rei Sabio. Ademais, a decoración, o tipo de letra, que se integra, en parte, nas convencións dos códices producidos nas oficinas de Alfonso X, e o uso predominante dos dígrafos *nm* e *ll* para a representación das palatais parecen indicar que os modelos estéticos de Ajuda eran os códices afonsís. Finalmente, a non conclusión de *A* podería explicarse como consecuencia da morte do monarca, acaecida en 1284.

Xunto a estes datos, determinados aspectos derivados do exame do códice e da comparación entre a estrutura externa deste e o seu contido aconsellan cautela na atribución da paternidade do *Cancioneiro da Ajuda* á corte castelá. En primeiro lugar, e no que se refire ás calidades técnicas do *scriptorium* que confeccionou Ajuda, a análise

---

<sup>146</sup> Oliveira, *Depois do espectáculo*, pp. 265-267.

<sup>147</sup> “É pouco crível (...) que *A*, compilação em que detectámos um grave atropelo às normas seguidas até então na confecção dos cancioneros, tivesse sido produzido no mesmo local ou região, quer do primeiro, quer do segundo cancionero aristocráticos. Esse atropelo, isto é, a inclusão de clérigos num cancionero eminentemente aristocrático, compreender-se-ia melhor num meio cortesão diferente, onde não existisse já uma percepção completa dos critérios anteriormente vigentes e talvez sem grande experiência no domínio da organização de compilações colectivas” (Oliveira, *Depois do espectáculo*, p. 266).

<sup>148</sup> Véxase canto se sinalou nas pp. 75-77 deste traballo.

<sup>149</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, pp. 41-46; Ramos, “*Letras perfeitas*”.

do cancionero fai nacer dúbidas con respecto á elaboración deste nun obradoiro ben exercitado, metódico e con amplos medios, como debían ser os de Alfonso X. En efecto, o pergamiño presenta deficiencias e, como se sinalou nas páxinas dedicadas á descrición do códice, a lei de Gregory non se respecta nin na disposición dos folios nin na disposición dos cadernos, moi irregulares na súa confección. Asemade, os folios –que poderían proceder mesmo do aproveitamento de folios desperdiciados doutro códice, como parece testemuñar a numeración primitiva presente no manuscrito– caracterízanse por unha notable desigualdade na preparación da páxina, sobre todo no trazado da pauta e nos espazos reservados para a miniatura. Por outra parte, e no que se refire aos usos paleográficos, algúns diverxen dos empregados nos códices afonsís –capacidade para abreviar, cumprimento das regras da escritura gótica–, diminuíndo o uso do sistema de siglas a calidade maxestosa do códice. Por fin, debe sinalarse que a decoración non foi concluída, nin no que se refire ás miniaturas nin ás capitais e iniciais, moitas delas desprovistas de cor. Chama a atención, a este respecto, a falta de azul e o carácter inconstante e pouco coordinado da actividade artística. É, tamén, notoria “a pobreza iconográfica na arte de representar os instrumentos musicais com pletora dos mesmos objectos e a ausência significativa do alaúde”<sup>150</sup>.

Pero a análise do *Cancioneiro da Ajuda*, ademais de cuestionar a posible atribución do códice á oficina castelá, tamén suscita dúbidas con respecto á competencia que tiña o *scriptorium* no que este foi elaborado para a reunión e estruturación dos materiais que se empregaron na copia e en canto á propia natureza da fonte ou fontes que lle serviron de base: ¿estamos ante un *scriptorium* que posúe xa un modelo confeccionado ou ante unha oficina que está organizando materiais diversos?

Segundo M. A. Ramos, son varios os elementos deducibles da análise interna de *A*, da comparación deste cos apógrafos italianos e dos datos que se posúen para a tradición manuscrita da lírica galego-portuguesa que permiten pensar na existencia dun modelo xa confeccionado: 1. o paralelismo na sucesión de autores e textos entre os cancioneros conservados, que apuntan a un antecedente común. Trataríase dunha recolla colectiva da que *A* sería unha copia parcial; 2. as cantigas “incompletas” que en *A* presentan espazo para outras estrofas continúan incompletas na súa maioría nos apógrafos italianos –só cinco de dúas decenas teñen texto a maiores nestes–; 3. algunhas das emendas marxinais de *A* axústanse á lección do Colocci-Brancuti. Esta conformidade só pode presumir un modelo semellante; os desvíos serían debidos ao copista de *Ajuda*; 4. Pedro Homem, paxe do condestable don Pedro –destinatario este último da célebre *Carta-Prohemio* na que o marqués de Santillana dá novas sobre a lírica dos trovadores–, puido ser o propietario, na segunda metade do século XV, do cancionero, pero tamén o protector

<sup>150</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 42. Sobre este particular, véxase canto se sinalou na p. 70 a cerca do traballo de M. P. Ferreira, no que se estuda a iconografía musical de *A* e no que se subliñan as diferenzas que se verifican entre este e os códices afonsís.

dos dous fragmentos hoxe encadernados conxuntamente, o *Livro de Linhagens* e o *Cancioneiro da Ajuda*. Estes datos sitúannos ante un círculo poético notablemente restrinxido; 5. os pergamiños Vindel e Sharrer non modifican o número de textos coñecidos a través das grandes antoloxías, corroborando a existencia dun circuíto pechado de transmisión dos textos; 6. os últimos estudos relativos á tradición manuscrita da lírica profana galego-portuguesa propoñen un *stemma codicum* bastante simplificado: o ámbito de produción e de recolla dos textos sería aínda máis restrinxido e a tradición manuscrita máis unitaria<sup>151</sup>.

No que se refire aos elementos que apuntan para un modelo non estruturado, para a existencia de materiais de distinta natureza a disposición do organizador da colectánea que hoxe coñecemos como *Cancioneiro da Ajuda*, M. A. Ramos sinala os seguintes:

1. o espazo previsto para a música nalgunhas *fiindas* parece indicar que os autores portugueses dispuñan de material con transcripción musical, mentres que os modelos das cantigas de autores galegos carecerían dela. Non habería unha contemplación especial polos poetas da corte castelá. En opinión de M. A. Ramos, “esta riqueza e rigor na transcrição musical sugere a coordinación de material que aínda não viajou muito, visto que o acceso é fácil a cópias privilegiadas”<sup>152</sup>.

2. a separación silábica que se observa na reprodución dalgúns vocábulos en Ajuda permite pensar tamén en modelos varios<sup>153</sup>. O fenómeno non ocorre sistematicamente en todos os ciclos de textos do cancionero, pero os ciclos breves non o testemuñan con igual coherencia; é posible imaxinar, así, a existencia de fontes de calidade musical inferior –mesmo sen escrita musical– para os poetas con escaso número de cantigas e de fontes musicadas para os grandes autores.

3. os espazos en branco previstos para acoller estrofas e textos en Ajuda<sup>154</sup> non poden ser entendidos en razón dunha fidelidade absoluta ao modelo. Se o espazo destinado ás estrofas podería ser xustificado por un responsable versado na *Arte de Trobar*, os amplos espazos previstos para texto, mesmo folios completos, só poden ser relacionados coa expectativa de novo material poético.

4. se a copia fose o resultado linear da reprodución dun cancionero acabado nun círculo específico, as emendas sinaladas á marxe no *Cancioneiro da Ajuda*<sup>155</sup> deberían estar en todo o texto e basearse no exemplar utilizado para a copia, corrixindo os posibles erros do amanuense. Non obstante, a análise desas correccións marxinais fai pensar na

<sup>151</sup> A copia de *A* a partir dun libro foi postulada tamén por E. Gonçalves, “Sur la lyrique”, pp. 451-452.

<sup>152</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 43. A este aspecto referímonos cun certo pormenor nas pp. 61-62, 64-65 deste mesmo traballo.

<sup>153</sup> Para esta cuestión, véxanse os datos achegados nas pp. 63-65 deste traballo.

<sup>154</sup> Para este aspecto organizativo de *A*, consúltense os datos proporcionados nas pp. 58-61 deste capítulo.

<sup>155</sup> Sobre esta cuestión, véxanse os datos achegados nas pp. 65-68 deste mesmo traballo.

existencia de, polo menos, dúas fontes independentes, ou nunha fonte mixta. O acceso a un produto superior –depositario de versos completos ausentes no modelo principal– por parte do revisor de *A* afasta a hipótese dunha simple copia de cancionero a cancionero; desta fonte lateral, posteriormente perdida, non chegou a servirse o exemplar que lles deu orixe aos apógrafos italianos.

5. a complexidade técnica e textual dos últimos cadernos de *A* denuncia a existencia doutras fontes. A impresión de heteroxeneidade acentúase a partir do ciclo de cantigas atribuído por comparación cos apógrafos italianos a Pai Gomez Charinho, no que se repite un texto –particularidade única en todo o manuscrito–. O tipo de correccións propostas nesta zona préstase a supor un pequeno cancionero integrado neste sector.

6. a seguir desta zona do cancionero, entre o final do caderno XI e o caderno XII, xorde un conxunto importante de textos anónimos, sen correspondencia en *B* e *V*, con características peculiares mesmo no que se refire á grafía. Debe notarse, ao mesmo tempo, a perturbación física que supón o cambio de man nos dous últimos cadernos do códice, así como a ausencia neste sector do cancionero de decoración, de espazos en branco previstos para acoller estrofas ou textos novos e de correccións marxinais.

7. adulteración do principio sociolóxico anteriormente presente na compilación –unha compilación nobre, de *trobadores*– coa inserción de dous clérigos, Martin Moxa e Roi Fernandiz de Santiago.

8. problemas textuais no ciclo de cantigas atribuído por *B* e *V* a Pedr'Eanes Solaz: inversión de dísticos; presenza dun caso de dobre tradición no que as variantes contrariarían o comportamento regular de Ajuda, que é case sempre portador da mellor lección, sinalando a versión transcrita nos apógrafos italianos como máis correcta; alta presenza de castelanismos no interior deste ciclo de textos.

9. ademais de distintos problemas vinculados á ordenación das cantigas copiadas nesta zona do cancionero, a situación é tamén complexa no ciclo de textos atribuído polos apógrafos italianos a Vasco Rodriguez de Calvelo, no que se documentan, entre outros aspectos, variantes que separan testemuños, problemas relacionados coa inversión de estrofas e formas lingüísticas singulares.

10. a interrupción final da copia do cancionero na metade dun verso é significativa, en canto anómala. En opinión de M. A. Ramos, pode depender da fonte, “mas pode muito bem representar a noção de que, afinal, aqueles autores –clérigos– não deviam ser copiados naquele lugar. De facto, os outros cancioneros dispõem de um número superior de cantigas de amor dos dois trovadores. É o auge da complexidade da zona mais heterogênea da cópia. A interrupção afinal podia ser devida a esta tomada de consciência e não a um factor externo, como a morte do rei D. Afonso”<sup>156</sup>.

---

<sup>156</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 44.



Estes datos tomados en conxunto parecen indicar, en definitiva, que “se o responsábel pelo Cancioneiro da Ajuda toma a iniciativa ou pode dispor de materiais distintos da matriz principal —uma fonte lateral melhor, un conxunto de ciclos de poetas que denotam un estado fluído e aínda dous ciclos imperfeitos de clérigos—, é porque tem a posibilidade de intervir na reunión das súas fontes”<sup>157</sup>.

Se é o ambiente castelán o que posúe as mellores condicións para organizar as principais colectáneas de poesía, como sinalan Tavani e Oliveira, os datos achegados por M. A. Ramos parecen indicar que o *Cancioneiro da Ajuda* se afasta en moitos aspectos das normas que debían rexer naquel círculo. Ademais dos aspectos considerados, deben valorarse tamén os datos lingüísticos, que poden botar luz sobre a área xeográfica na que se confeccionou o códice. Debe terse en conta, non obstante, que neste tipo de textos, e para a época en cuestión, as características paleográficas, gráficas e mesmo lingüísticas non son determinantes na elección dun lugar. Con todo, en Ajuda, e malia que as normas gráficas castelá, galega ou leonesa non se diferencian en exceso no período obxecto de consideración, as peculiaridades da gótica parecen aproximarse das galego-castelás, distanciándose das practicadas en Portugal.

Un dos elementos que caracteriza o *Cancioneiro da Ajuda*, e que permitiría apoiar unha orixe castelá para o mesmo, é o uso dos dígrafos *ll* e *nn* para a representación das palatais —ao lado de *l* para a lateral palatal, de *ll* para a lateral alveolar e de *n* e *ñ* para a nasal palatal—. R. Lorenzo considera, non obstante, que estas grafías son as comúns en Galicia durante todo o medievo e as que aparecen no comezo da utilización da lingua vulgar no reino portugués, debéndose a presenza de *l* para a lateral palatal e de *ll* para a lateral alveolar á inestabilidade gráfica que caracteriza este período. Por outra parte, os dígrafos *lh* e *nh* están ausentes no manuscrito, se exceptuamos unha corrección marxinal, contemporánea da copia (*filhara*, A 143), que pode ser indicio de que o revisor coñecía a grafía portuguesa e de que a utiliza, ocasionalmente, ao escribir en cursiva —isto é, dunha “mão portuguesa que resvala e emenda já com o novo emprego adoptado em Portugal no tempo de D. Afonso III, entre 1265-1275”<sup>158</sup>— ou ben resultado dunha probable contaminación coa fonte, que podía ser orixinaria da área lusitana —estamos ante unha cantiga atribuída a Roi Queimado, un trovador portugués—. Así pois, na transcripción das palatais *A* está de acordo coa norma de escritura peninsular anterior á adopción da reforma ortográfica de Afonso III, norma de escritura que R. Lorenzo define

<sup>157</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 44. G. Lanciani sinalou recentemente algúns datos que apuntarían para a confección do *Cancioneiro da Ajuda* a partir de materiais diversos. Entre eses datos figuran o carácter tardío das compilacións ordenadas por xéneros, a presenza dun texto duplicado no interior da antoloxía, que podería remitir a dúas fontes diferentes, e as correccións marxinais e os espazos en branco que se observan no cancionero. Para ulteriores detalles relativos a esta cuestión, véxase “Repetita iuvant?”.

<sup>158</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 45.

como “centro-occidental común”, que procede de Castela ou de León e que é similar en Galicia e en Portugal ata a instauración do sistema gráfico promovido polo Bolonhês.

A grafía de *A* podería revelar unha fixación da escrita anterior á imposición do *h* nos dígrafos *lh* e *nh*; tal circunstancia non quere dicir, non obstante, que Ajuda fose escrito en Castela ou por unha man de orixe castelá. Outras disposicións da copia reflicten un vínculo do cancionero coa comunidade galego-portuguesa. Así, e no que se refire á representación gráfica das sibilantes, é sintomático o uso de *ss* por *s* ou de *s* por *ss* e de formas que presentan *ç* por *z* ou *z* por *ç*, fenómeno que non se circunscribe a unha composición ou ás composicións dun trobador, senón que lles afecta a case todos os cadernos do cancionero. Esta característica, común en textos setentrionais deste período, explícase nun momento de flutuación, de non fixación dos grafemas correspondentes á xorda e á sonora. Debe sinalarse, ao mesmo tempo, e no que respecta aínda á grafía, que non se rexistra no cancionero o emprego de *h* tras consoante para representar a semivogal. Por outra parte, a forma *xe* está abundantemente presente en cantigas de varios trobadores, tanto na forma simple como na forma aglutinada (*xel*, *xantepor*); así mesmo, documéntase con certa regularidade a terminación *-o* en formas verbais como *disso* ou *fezo*; é sistemática a presenza de *oyr*, *oÿr*, *oir*, así como das súas formas flexionadas, e recóllense formas palatalizadas como *fige* ou *quige*, fenómenos todos eles normais en textos galegos medievais e que poderían apuntar para a confección de Ajuda nun medio galego.

Noutra orde de cousas, se se considera a hipótese da área castelá como a máis probable para a compilación do *Cancioneiro da Ajuda*, será necesario verificar se na fisionomía lingüística deste se documenta a existencia de interferencias castelás. En *A* hai exemplos destas formas *-ũa*, *traycion*, *engañar*, *primero*, *amenas*, *arenas*-, pero o parámetro de ocorrencias é relativo, debido á súa abundancia nunha mesma composición ou no interior do ciclo de poemas dun mesmo trobador. Parece, así, que a presenza de castelanismos debe ser atribuída á fonte e non a quen copia. En opinión de M. A. Ramos, “a totalidade das formas que se podem considerar como distintivas do castelano afigúrase precária para atribuír com alguma firmeza a Castela a produçãõ da cópia do Cancioneiro da Ajuda”<sup>159</sup>, e isto a pesar de que algúns dos trobadores copiados na antoloxía lisboeta estiveron nas cortes de Fernando III e Alfonso X. O responsable do cancionero, segundo a investigadora portuguesa, podería ter feito uso de copias procedentes de Castela que poderían conter formas castelás, circunstancia que explicaría a aparición destas nas cantigas. Ademais, debe terse en conta que os castelanismos xorden tamén en textos galegos dende o século XIII.

En definitiva, e segundo M. A. Ramos, “as características lingüísticas mais emblemáticas do Cancioneiro da Ajuda são comuns às que aparecem em textos galegos

<sup>159</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 46.

da Idade Média e às que podem também surgir em documentos portugueses do séc. XIII. Algumas delas não deixariam de se manifestar em textos provenientes de Castela (...). No fundo, a integração do Cancioneiro da Ajuda na tradição centro-ocidental, propagada desde o centro até às zonas ocidentais, faz objecção à ideia de mãos castelhanas na transcrição das cantigas. Não podem também ser mãos portuguesas do centro-sul. Poderíamos então conjecturar mãos portuguesas do Norte ou mãos galegas. Mais cautelosamente, poderemos pensar em alguém da área setentrional que tivesse sido encarregado daquele projecto, com materiais de diferente natureza”<sup>160</sup>.

#### 4. A HISTORIA DO *CANCIONEIRO DA AJUDA*

O códice, tal vez por ser un obxecto inacabado e carente de encadernación, ou por non pertencer a fondos inventariados, non aparece citado explicitamente nos catálogos antigos, nin nos inventarios das bibliotecas do rei don Duarte, do condestable don Pedro ou do propio marqués de Santillana<sup>161</sup>. Tal vez o cancioneiro pasara desapercibido ata o século XVI, momento no que se debeu ordenar a súa encadernación conxunta co fragmento do *Livro de Linhagens* do conde don Pedro. Non en van, no propio catálogo manuscrito da Livraria do Colégio dos Nobres, “a inscrición do códice é posterior à primeira relación dos exemplares nela existentes, facto que acentua ainda mais o carácter dispersivo do Livro”<sup>162</sup>.

O achado do *Cancioneiro da Ajuda* nun centro vinculado aos xesuítas, o Real Colégio dos Nobres de Lisboa, e nunha biblioteca formada, como sinala M. A. Ramos<sup>163</sup>, cos exemplares que existían duplicados –“livros dobrados”– na Biblioteca do Pazo –un número importante, a xulgar por algúns indicios materiais– e con obras pertencentes a antigas bibliotecas xesuítas, motivou que as investigacións destinadas a debuxar a historia do códice dende o momento da súa confección ata o momento do seu descubrimento no Colégio de Lisboa estivesen vinculadas á historia da Compañía de Xesús<sup>164</sup>. Non obstante, a aparición de once folios pertencentes ao manuscrito na Biblioteca Pública de Évora fixo pensar na posibilidade de que o cancioneiro procedese daquela cidade ou, cando menos, de que pasase por ela, ben no ámbito da Compañía de Xesús, ben nun ámbito rexio ou, polo menos, privilexiado. Esta liña de investigación, seguida no seu día por C. Michaëlis, foi proveitosamente retomada por M. A. Ramos, que achegou datos substanciais sobre un posible propietario de Ajuda no século XV,

<sup>160</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, p. 46.

<sup>161</sup> Véxase Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, pp. 129-133; Ramos, “O Cancioneiro”, p. 29; Ramos, “*Invoco*”, p. 128; Ramos, “Homens”, pp. 191-192.

<sup>162</sup> Ramos, “*Invoco*”, p. 128.

<sup>163</sup> Ramos, “*Invoco*”, p. 128; “Homens”, pp. 172-174.

<sup>164</sup> Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, pp. 103-134.

Pedro Homem<sup>165</sup>, e que reconstruíu o ambiente cortesán e culto do sur portugués –Évora, Vila Viçosa, Beja, Montemor-o-Novo– ao que debeu estar vinculado o cancionero durante ese período<sup>166</sup>.

Persuadida de que a historia do *Cancioneiro da Ajuda* estaba ligada a Portugal<sup>167</sup>, como indican as distintas notas marxinais que acompañan os textos<sup>168</sup>, e de que a fortuna do códice debía ligarse a Évora e aos círculos xesuíticos, universitarios e nobres, C. Michaëlis<sup>169</sup> chamou a atención para a rica actividade cultural da cidade portuguesa durante o século XVI, antes da reforma xesuítica e tridentina e, posteriormente, despois da fundación en 1551 do Colégio do Espírito Santo, en breve transformado nunha Universidade que acolleu auténticas xoias librarías, algunhas procedentes de infantes manuelinos, que foran doadas á Orde de Xesús. Esta última circunstancia poderíase ter verificado tamén co *Cancioneiro da Ajuda*, se ben, como sinala dona Carolina, o feito de que os manuscritos desta e doutras procedencias permanecesen en Évora aínda no momento da fundación do Colégio dos Nobres –e no propio momento no que escribe a autora– fai suscitar dúbidas ao respecto, pois só Ajuda aparece en Lisboa. C. Michaëlis sinala que, malia todo, o cancionero podería ter chegado á cidade do Texo mesturado con textos da Compañía, afirmando, así mesmo, que para sustentar a hipótese dunha doazón á Orde –e á Universidade– bastaría con probar que o cancionero fora, ata 1550, propiedade dos infantes da Casa Real, circunstancia esta que non pode afirmarse en base a argumentos sólidos.

Así mesmo, a filóloga xermana analizou unha serie de indicios que parecían apuntar para a presenza en Évora, no período considerado, dun “Cancioneiro ou partes de un Cancioneiro do tempo de D. Denis”<sup>170</sup>. En efecto, é coñecido que o humanista evorense André de Resende tivo nas súas mans unha copia da *tensó* que sosteñen don Afonso

<sup>165</sup> Ramos, “O Cancioneiro”, pp. 29-30; Ramos, “*Invocò*”.

<sup>166</sup> Ramos, “Homens”.

<sup>167</sup> Monaci hipotetizara a posible existencia dun cancionero en Roma distinto dos apógrafos italianos e do seu modelo, sen apuntar directamente a A. C. Michaëlis, que descarta a hipótese italiana para Ajuda, analiza os posibles indicios de presenza de cancioneros galego-portugueses en Italia dende os escritos de Duarte Nunes de Leão, que ofrece un testemuño explícito neste sentido, ata o momento da fundación do Colégio dos Nobres. Da análise das referencias que en tal sentido ofrecen os diversos autores tomados en consideración, Michaëlis conclúe que todas remiten a Nunes de Leão, único testemuño que merece atención e que pode facer referencia a un dos apógrafos coloccianos ou aos seus orixinais: “Entre as dúas posibilidades: achado do CA en Roma por volta de 1527 e transferencia do mesmo para Portugal, onde Duarte Nunes o viu, julgando encarar um Cancioneiro de Dom Denis, ou asistencia do historiador em Roma, onde teve oportunidade de folhear, no espolio de Colocci, o CV e CB, ou no de Bembo outro terceiro manuscrito *com versos do rei e os d’quelle tempo*, só a segunda parece-me viavel” (*Ajuda*, vol. II, pp. 123-124; véxanse tamén, do mesmo estudo, as pp. 111-124, e Ramos, “Homens”, pp. 179-180).

<sup>168</sup> Véxase Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, pp. 127-129, e *supra*, pp. 65-68.

<sup>169</sup> *Cfr.* *Ajuda*, vol. II, pp. 104-110.

<sup>170</sup> Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, p. 106.

Sanchez e Vasco Martins de Resende –transmitida por *M e P*, ademais de polos apógrafos italianos–, e do tamén evorense Manoel Severim de Faria, cóengo e chantre, díxose que tivo o “*livro inteiro e original das Cantigas do Conde D. Pedro de Barcellos*”<sup>171</sup>, afirmación esta, segundo sinala a propia C. Michaëlis, tal vez errada e que deriva da confusión do bastardo de don Denis co infante don Pedro, a quen se lle atribuíu, tamén erroneamente, o *Poema do Menosprezo do Mundo* –en realidade da autoría do seu fillo, o condestable don Pedro–, volume que si gardaba Severim<sup>172</sup>. A propia dona Carolina descarta que Resende e Severim, ambos vinculados á Compañía de Xesús, tivesen acceso a textos trobadorescos diferentes do xa sinalado, pois de *A* non procede, nin pode estar relacionado co cancionero, o folio que contiña a célebre *tensó*: en Ajuda tal texto non tiña cabida e, de tela, carecería de rúbricas atributivas e de música.

En canto aos folios procedentes de Évora, en opinión de C. Michaëlis estes puideron ser cortados, xunto a outros aínda hoxe desaparecidos, durante a estada do manuscrito no Colégio dos Nobres, dislocándose despois a Évora, ou ben, e antes da chegada do cancionero ao mencionado Colégio, en calquera dos centros da Compañía de Xesús aos que puido estar vinculada a fortuna do *Cancioneiro da Ajuda*.

Pola súa parte, M. A. Ramos, partindo dun nome de persoa rexistrado no cancionero, debuxa parte da historia deste, máis en concreto aquela que se refire á segunda metade do século XV. En tinta de cor castaño claro, no f. 87v<sup>173</sup> de *A* –antigamente fixado á tapa anterior da encadernación e despois dislocado para o final do volume– e, con igual morfoloxía, no f. 86v –folio en branco que era o último do códice ata a intervención de dona Carolina– pode lerse *Ephom*<sup>174</sup>, compendio que remitiría á sinatura *Po homē*. Esta sinatura autógrafa, semellante ás da segunda metade do século XV para os nomes de Pedro ou Pero Homem, constituiría unha marca de posesión do *Cancioneiro da Ajuda*: “Esta anotação atributiva constitui, seguramente uma marca de posse, ou se se quiser, um registo de propriedade, marcado em dois lugares significativos, um visível no acto de abrir o Livro, outro ao fechá-lo, no último fólio disponível que se encontrava em branco”<sup>175</sup>. Partindo deste dato, a investigadora portuguesa, que estuda os rexistros e alusións a membros da familia Homem, moitos deles Pero ou Pedro, durante o século XV, localiza un Pedro Homem que parece reunir condicións favorables para ser o eventual posuidor de *A*.

<sup>171</sup> Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, p. 106.

<sup>172</sup> Cfr. Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, pp. 104-108; véxase tamén Ramos, “Homens”, pp. 176-178.

<sup>173</sup> De acordo coa organización dos cadernos que acompaña a reprodución facsimilar de 1994 e cos datos alí consignados, ese folio sería o 88v (cfr. *Fragmento do Nobiliário*, “Índices”, p. 70).

<sup>174</sup> Como se indicou precedentemente, C. Michaëlis lera esa nota como “P. Gomes dasinhaga” (*vide supra*, n. 87, e Ramos, “*Invoco*”, p. 157).

<sup>175</sup> Ramos, “*Invoco*”, p. 129.

Membro dunha liñaxe da pequena nobreza que prosperou no servizo das casas señoriais máis importantes do século, sobre todo nas dos infantes don Pedro e don Henrique e nas casas reais de don João II e de don Manuel, ese Pedro Homem foi tal vez paxe do condestable don Pedro de Portugal en 1465 –na altura rei de Cataluña–, escudeiro e membro da corte de don João II, de quen recibiu diversos privilexios, e *estribeiro-mor* e fidalgo da casa de don Manuel. Mencionado en distintos documentos da chancelaría rexia entre 1482 e 1498, tal vez o ano da súa morte, foi “coudel em Fronteira” en 1482 e “escrivão da coudelaria de Évora” e “escrivão do Almojarifado da vila de Beja” en 1486. A intimidade de Pedro Homem coa corte maniféstase, así mesmo, na súa participación, xunto co futuro rei don Manuel, duque de Beja, e co tamén poeta don Joam Manuel, nas festas reais coas que se celebraron en Évora, en 1490, as vodas entre o príncipe don Afonso, descendente de don João II, e a infanta dona Isabel, filla dos Reis Católicos.

Pero ademais de influínte cortesán, este Pedro Homem foi tamén poeta. A súa produción literaria, recollida no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, está practicamente toda asociada nesa colectánea –tanto no que se refire aos xéneros como á ordenación e recolla material da mesma– á de don Joam Manuel, activo entre 1475 e 1500 e un dos autores máis reputados da citada compilación, ademais de personalidade íntima da corte, *colação* do futuro rei don Manuel e seu *camareiro-mor*, mecenas e diplomático de gran confianza do monarca. Aínda, e en relación coa actividade literaria de Pedro Homem, debe sinalarse que o primeiro texto que abre o seu ciclo poético como autor individual no *Cancioneiro Geral*, dirixido a don Joam Manuel e que se pode datar arredor de 1486, contén “uma curiosa súplica cultural, ou melhor, uma licença poética, não aos modelos literários e inspiradores do século XV, mas ao próprio rei D. Denis (...): “Inuoco el rrey dom denis / da licença da rrethusa”<sup>176</sup>. Esta circunstancia converte a este fidalgo, na segunda metade do século XV, no primeiro autor portugués que menciona a don Denis, permitindo asocialo co *Cancioneiro da Ajuda*.

Encontrámonos, pois, ante un destacado cortesán, que frecuenta os ambientes cultos e que coñece os autores e textos que circulaban no momento. Non en van, Pedro Homem estivo vinculado na súa xuventude ao condestable don Pedro –relacionado co marqués de Santillana, que lle dirixiu a célebre *Carta-Prohemio* datada entre 1446-1449, e con Juan de Mena– e mantivo contactos, na corte de don João II, cos humanistas Mateus Pisanus e Cataldo Sículo, así como un trato íntimo co poeta don Joam Manuel. Neste contexto, e en palabras de M. A. Ramos, “pajem de poeta, poeta, convivente com poetas, de D. Joam Manuel, em primeiro lugar a Nuno Pereira, a Simão de Sousa, a Fernão da Silveira, coudel-mor, ao Prior de Santa Cruz, não seria improvável, nem inoportuno que [Pedro Homem] possuísse uma coleção medieval de textos poéticos e que nela inscrevesse o seu nome por duas vezes”<sup>177</sup>.

<sup>176</sup> Ramos, “*Invoco*”, pp. 151, 153.

<sup>177</sup> Ramos, “*Invoco*”, p. 172.

Considerando estes datos, cabe pensar, ademais, que Pedro Homem, que coñece os modelos poéticos da época –Dante, Ovidio, Juan de Mena– e que imita el mesmo a Mena, pode ser o autor da célebre nota *e deste aprendeo joam de mena*, presente no f. 62v de Ajuda, que fai referencia á composición *A bõa dona por que eu trovava* (A 232), atribuída polos apógrafos italianos a Johan Garcia de Guilhade. Así mesmo, a invocación a don Denis contida no texto do fidalgo e poeta podería relacionarse coa nota *Rey Dõ Denis*, referida por C. Michaëlis no seu estudo sobre o *Cancioneiro da Ajuda*<sup>178</sup>. En opinión de M. A. Ramos, esta indicación debe asociarse, a pesar da incerteza da súa cronoloxía, a este contexto, constituíndo un indicio máis a favor da relación entre Pedro Homem e *A*.

En resumo, de confirmarse a hipótese a penas esbozada, relativa á presenza do *Cancioneiro da Ajuda* en Évora, nun medio cortesán e humanista, en mans dunha persoa próxima ao rei, ben don João II, ben don Manuel, e con produción poética coñecida, trazaríase a historia do manuscrito na segunda metade do século XV, achegándose, ademais, unha explicación materialmente plausible para o caderno e os folios soltos do cancionero encontrados en Évora: Ajuda estaría nesta cidade e nela sufriría a súa mutilación ou a non encadernación dalgúns dos seus folios e dun caderno. Así mesmo, deliñaríase o ambiente no que se moveron os cancioneros, un medio exiguo e restrinxido, a corte, circunstancia que explicaría a pouca profusión de materiais no círculo de produción e de goce dos textos. Finalmente, de confirmarse estes datos, sería posible establecer un fío coherente e case ininterrompido entre a poesía medieval e a poesía cortesá, que mitigaría o grande hiato ou interregno que se ten sinalado por parte da crítica entre ambas as tradicións poéticas.

A propósito da fortuna do *Cancioneiro da Ajuda*, cabe referir aínda que M. A. Ramos chamou a atención nos seus últimos estudos<sup>179</sup> sobre a presenza no códice dunha antiga cota, *A. 5. n. 47*. (Armario 5, nº 47), escrita, en letra de chancelaría das décadas de 1540-1560, no f. 87v<sup>180</sup>, non moi lonxe da sinatura de Pedro Homem. Este tipo de nota parece suxerir a pertenza do cancionero, no século XVI, a unha colección de carácter público ou privado, de dimensións considerables. En opinión da profesora portuguesa, haberá que supor que, despois da morte de Pedro Homem en 1498, *A* foi integrado nunha colección máis ampla, con inventario, que aínda non foi identificada.

Así mesmo, a propia M. A. Ramos sinalou, nun traballo posterior<sup>181</sup>, que no catálogo da Biblioteca de don Teodósio (?-1563), quinto duque de Bragança, en Vila

<sup>178</sup> Cfr. Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, pp. 102, 141. Datos novos sobre esta nota, xa en 1877 de difícil lectura e case apagada en 1890, e sobre as causas que poderían explicar a súa desaparición do cancionero encóntranse en Ramos, “O cancionero ideal”, pp. 22-24.

<sup>179</sup> Véxase Ramos, “O Cancioneiro”, p. 30; Ramos, “*Invocò*”, p. 173.

<sup>180</sup> Segundo a descrición do códice que acompaña a reprodución facsimilar publicada en 1994, o folio é o 88v. Véxase canto se sinalou a este respecto na nota 173.

<sup>181</sup> Ramos, “Homens”, pp. 193-199.

Viçosa, se encontran rexistrados un *Livro de Linhages de Portugal de letra de mão* e as *Obras del Rei Dom Denis feitas de mão de pergaminho, em táboas*, dous títulos que non foron referidos anteriormente nos estudos sobre a lírica profana galego-portuguesa. Para a investigadora portuguesa, e no que se refire ao segundo dos títulos mencionados –o primeiro sería menos significativo, en canto o *Nobiliario* debeu circular durante este período nas bibliotecas cortesás–, as referencias materiais do obxecto –obras “feitas de mão de pergaminho”, a encadernación “em táboas”– “fazem manifestamente pensar no próprio *Cancioneiro da Ajuda*”<sup>182</sup>.

## 5. AS EDICIÓNS DO *CANCIONEIRO DA AJUDA*

Copiado en distintas ocasións ao longo do século XIX<sup>183</sup> e publicado por primeira vez por Lord Ch. Stuart en París en 1823, nunha edición que se pretendía diplomática reducida unicamente a vinte e cinco exemplares, o *Cancioneiro da Ajuda* coñeceu aínda en 1849 outra edición, esta vez asinada por F. A. de Varnhagen, que se definía como “edição de ensaio e de estudo” e que xa incluía os textos contidos nos folios procedentes de Évora<sup>184</sup>. Máis de medio século despois desta última, en 1904, C. Michaëlis publicou a súa magna edición crítica do vello manuscrito de Lisboa<sup>185</sup>, que se converteu en texto de referencia para cantos investigadores se achegaron ao códice e ao conxunto da lírica profana galego-portuguesa<sup>186</sup>.

<sup>182</sup> Ramos, “Homens”, p. 198.

<sup>183</sup> Para as copias que do *Cancioneiro da Ajuda* se fixeron no século XIX, véxase a bibliografía citada na n. 28 deste traballo.

<sup>184</sup> Para estes textos, véxanse as páxinas iniciais deste traballo e a bibliografía alí citada.

<sup>185</sup> C. Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, Max Niemeyer, 1904, 2 vols. A edición conta con tres reimpresións: Torino, Bottega di Erasmo, 1966; Hildesheim-New York, Georg Olms, 1980, e Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990. Esta última vai acompañada por un prefacio de I. Castro e inclúe o *Glossário* que a investigadora tedesca publicara inicialmente na *Revista Lusitana*, XXIII, 1920 [separata de 1922]. Seguindo o texto de dona Carolina, Marques Braga publicou parcialmente o texto de A en 1945, expurgándoo dos aparatos e comentarios críticos –só chegou a ver a luz o primeiro volume–. Cfr. Marques Braga, *Cancioneiro da Ajuda. Prefácio e notas do Prof.* —, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1945.

<sup>186</sup> Para a prehistoria da edición de dona Carolina, bases metodolóxicas da mesma e evolución das liñas de traballo seguidas pola filóloga entre 1877, momento no que inicia a transcripción do manuscrito, e 1904, ano de publicación do fundamental traballo por ela realizado, véxase C. Cunha, “Uma carta de Joaquim de Vasconcelos sobre o *Cancioneiro da Ajuda*”, *Boletim de Filologia*, XXVIII, 1983, pp. 317-327; Castro, “Carolina Michaëlis”; Ramos, “O cancionero ideal”, pp. 13-19; Tavani, “Carolina Michaëlis e a crítica do texto”; Arbor Aldea, “Editar *Ajuda*”, pp. 501-502.



Reseñada por O. Nobiling<sup>187</sup> e por H. Lang<sup>188</sup>, que referiron diversas insuficiencias do texto de dona Carolina, e complementada en 1920 cun amplo glosario, esta grande edición, á que se sumaron posteriormente a edición diplomática de H. H. Carter<sup>189</sup> e a reprodución facsimilar do cancionero<sup>190</sup>, é aínda hoxe instrumento único e imprescindible para o estudo do *Cancioneiro da Ajuda*, non obstante as innovacións metodolóxicas que se produciron no ámbito da crítica textual e os coñecementos que actualmente se posúen no campo da lírica galego-portuguesa. Uns e outros parecen requirir, non obstante, e un século despois do traballo da ilustre filóloga, un novo achegamento ao vello manuscrito de Lisboa.

En efecto, os avances que ao longo do último século se produciron no estudo da lírica producida no occidente ibérico e na metodoloxía crítica non permiten subscribir hoxe unha edición como a referida, que reconstrúe un cancionero ideal que, evidentemente, non é Ajuda. Non en van, C. Michaëlis edita, baixo o marbete de *Cancioneiro da Ajuda*, un conxunto amplísimo de textos que comprende, ademais das 310 cantigas reproducidas no códice pergamiñáceo, outros 157 textos tomados dos apógrafos italianos, cos que a autora colma as posibles lagoas de *A*, manuscrito considerado incompleto e que reproduciría a compilación das *cantigas de amor* do período predionisino. Así mesmo, e no que se refire ao texto crítico, tamén C. Michaëlis procede con criterios hoxe considerados discutibles, pois sitúa na base da súa edición o texto de Ajuda, corrixíndoo coa lección transmitida polos cancioneros coloccianos cando aquel se considera insuficiente ou cando se presenta fragmentario a causa de accidente material ou a causa de transmisión textual anómala.

Deste modo, e tendo presentes as importantes achegas que as análises codicolóxicas forneceron sobre o *Cancioneiro da Ajuda* e os presupostos teóricos que se están aplicando na edición de grandes cancioneros no ámbito da Filoloxía Románica<sup>191</sup>, parece necesario proceder a unha nova edición crítica de Ajuda, considerando o cancionero como un documento único. Será posible, así, dispor do texto crítico íntegro de *A*, instrumento precioso para proceder a un estudo lingüístico do único códice contemporáneo dos trobadores que se conserva —estudo do que carece o manuscrito—, e saber, en concreto, qué é Ajuda e qué representa na tradición lírica e manuscrita galego-portuguesa. Con esta

---

<sup>187</sup> O. Nobiling, “Zu Text und Interpretation des *Cancioneiro da Ajuda*”, *Romanische Forschungen*, 23, 1907, pp. 339-385.

<sup>188</sup> H. R. Lang, “Zum *Cancioneiro da Ajuda*”, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXXII, 1908, pp. 129-160, 290-311, 385-399.

<sup>189</sup> Carter, *Cancioneiro da Ajuda*.

<sup>190</sup> Véxase *Fragmento do Nobiliário*.

<sup>191</sup> Cfr. D’A. S. Avalle, *Concordanze della lingua poetica italiana delle Origini (CLPIO)*, a cura di — e con il concorso dell’Accademia della Crusca, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1992; D’A. S. Avalle, *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del medioevo romanzo*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2002.

nova edición será posible, ademais, coñecer como o home do medievo consumía os produtos da literatura e achegarse ao particularísimo tipo de cultura lingüístico-literaria que podían promover libros manuscritos como o que aquí se estuda<sup>192</sup>.

## 6. CONCLUSIÓNS

Inacabado, fragmentario, de historia difícil e escura, son aínda moitas as interrogantes que acompañan os vellos pergamiños do *Cancioneiro da Ajuda*. Preguntas que fan referencia á súa materialidade, que versan sobre a súa prehistoria, pero tamén sobre a súa historia. O estado dos materiais que lle deron orixe –¿un cancionero?, ¿un conxunto de *rotuli*?, ¿un libro ao que se engadiron cantigas novas?–, o *scriptorium* no que se copiou –¿a oficina dun rei?, ¿o taller dun nobre, con medios modestos, pero dilixente no seu labor, como parece indicar a arquitectura do cancionero?–, as causas da súa inconclusión –¿ausencia de mecenas ou de interese por parte deste?, ¿problemas de copia?, ¿factores políticos ou económicos adversos?– e a propia localización xeográfica do seu centro de produción –¿Portugal?, ¿Castela?, ¿León?, ¿Galicia?–, así como o seu itinerario ata o Colégio dos Nobres, de onde foi sacado das sombras do esquecemento, suscitan a dúbida permanente. O *Cancioneiro da Ajuda* e a súa historia constitúen, pois, un enigma fascinante: tal vez o estudo rigoroso de códices producidos tanto nos talleres de Alfonso X como noutras oficinas, mesmo estranxeiras, tal vez a análise da lingua do cancionero, tal vez novos datos codicolóxicos e históricos, tal vez o estudo da súa decoración ou, tal vez, a análise detallada das súas cantigas traian algunha luz á penumbra que aínda envolve o códice. Á penumbra dun tempo pasado á que o *Cancioneiro da Ajuda* non quere subtraerse.

---

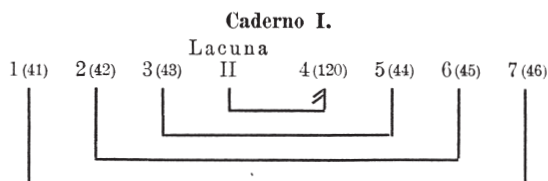
<sup>192</sup> Unha primeira, e sucinta, exposición dos presupostos teóricos que deben guiar a edición de Ajuda como documento único pode verse en Arbor Aldea, “*Editar Ajuda*”.

## APÉNDICE I

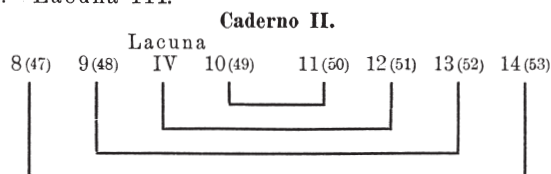
Organización do *Cancioneiro da Ajuda* segundo C. Michaëlis de Vasconcelos (*Ajuda*, vol. II, pp. 147-150).

Junto agora apenas um *quadro dos cadernos*, como modo mais claro e expedito de expôr deante da vista do leitor a seriação das folhas, o lugar das lacunas<sup>1)</sup> e a reintegração das folhas arrancadas.

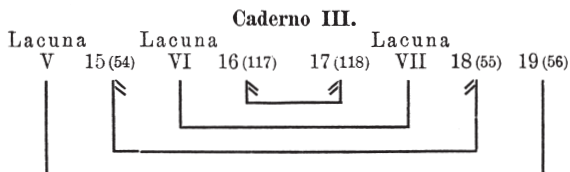
A principio falta um caderno, pelo menos: Lacuna I.<sup>2)</sup>



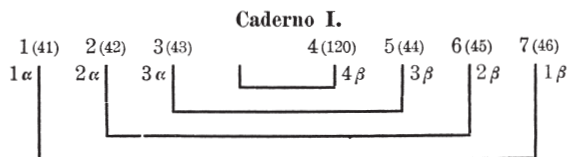
Entre este e o que segue o cordão está partido. Falta um caderno. Lacuna III.



A folha 51 ainda ficou segura, porque da sua primeira metade, cortada ás tesouradas, deixaram subsistir as rebarbas.



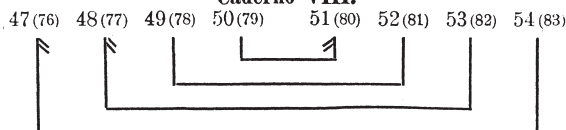
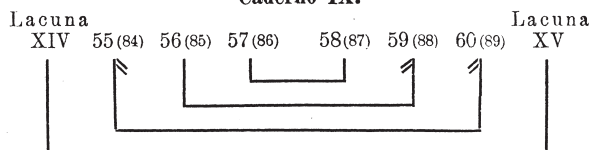
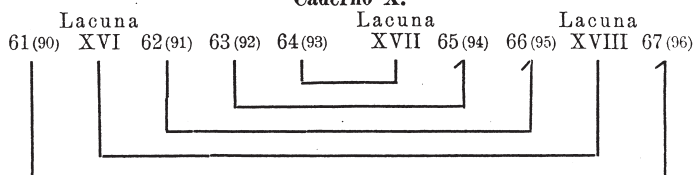
1) Repito que em ambas as partes emprego a dupla paginação de 1 a 88 e (entre parentese) a antiga de 41 a 127. Além d' isso, marquei no texto a segunda metade das folhas com  $\alpha$  e  $\beta$  grego, diferenciando tambem as quatro columnas de cada lauda pelas letras *a b c d*. — P. ex.



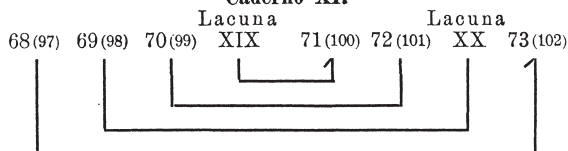
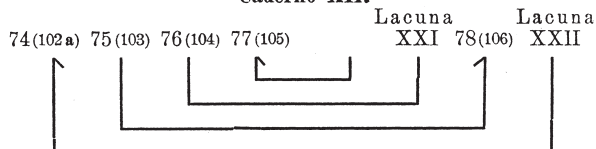
Alguns erros escaparam. A palavra **Vinheta** falta a p. 33, 369, 387, 411. A p. 33 leia-se:  $4\beta$  em lugar de  $1\beta$ . A p. 41:  $3\beta$ , em lugar de  $2\beta$ ; A p. 361:  $75d$ , em lugar de  $45d$ .

2) O signal  $\nearrow$  indica que a pagina principia com uma Vinheta;  $\nwarrow$ , que ha espaço reservado para a mesma.

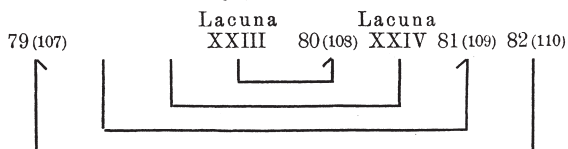


**Caderno VIII.****Caderno IX.****Caderno X.**

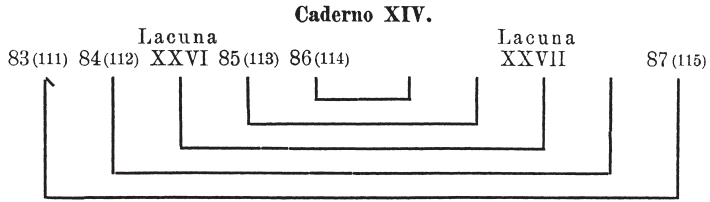
É o primeiro caderno, composto de cinco folhas inteiras.

**Caderno XI.****Caderno XII.**

As folhas 104 e 105 conservaram-se presas pelas rebarbas das folhas cortadas. O leitor sabe que 102<sup>a</sup> é a que servira de custode do volume.

**Caderno XIII.**

O cordão está partido. Parece faltar um caderno. Lacuna XXV.



Das folhas 112, 113, 114 ficaram as rebarbas. A 115\* (segunda metade de 111), esteve e está collada contra a taboa do fim.

A 88\*(116), que lhes seguia, originariamente, fora collada pelo encadernador, que a encontrou solta e deteriorada, contra a taboa de cima, conforme se assentou repetidas vezes.<sup>1)</sup>

Além dos cadernos do principio e do fim, desappareceram portanto alguns no meio do volume: entre I e II; VI e VII e entre XIII e XIV. De quatorze fasciculos só o VIII° está intacto. Do primeiro roubaram uma lauda; do segundo outra; tres do caderno III; duas do IV; uma do V; uma do VI; duas do VII; duas do VIII; tres do X; duas do XI; tres do XII; quatro do XIII; e do ultimo outras tantas, ou mesmo cinco. Por juncto 29 meias-folhas, que talvez ainda se encontrem em cantos reconditos de alguma livraria.

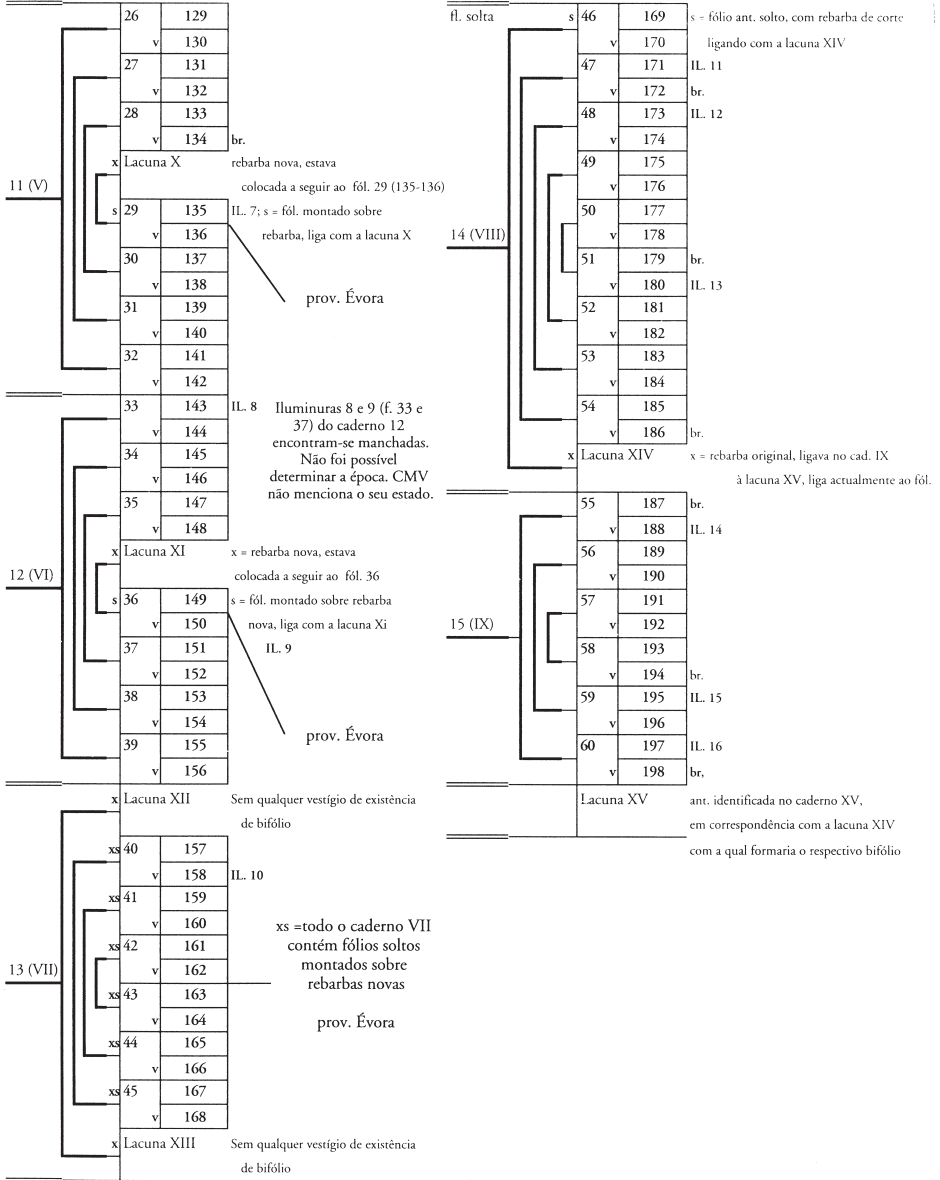
---

1) Essa folha tambem tinha espaço reservado para a Vinheta.

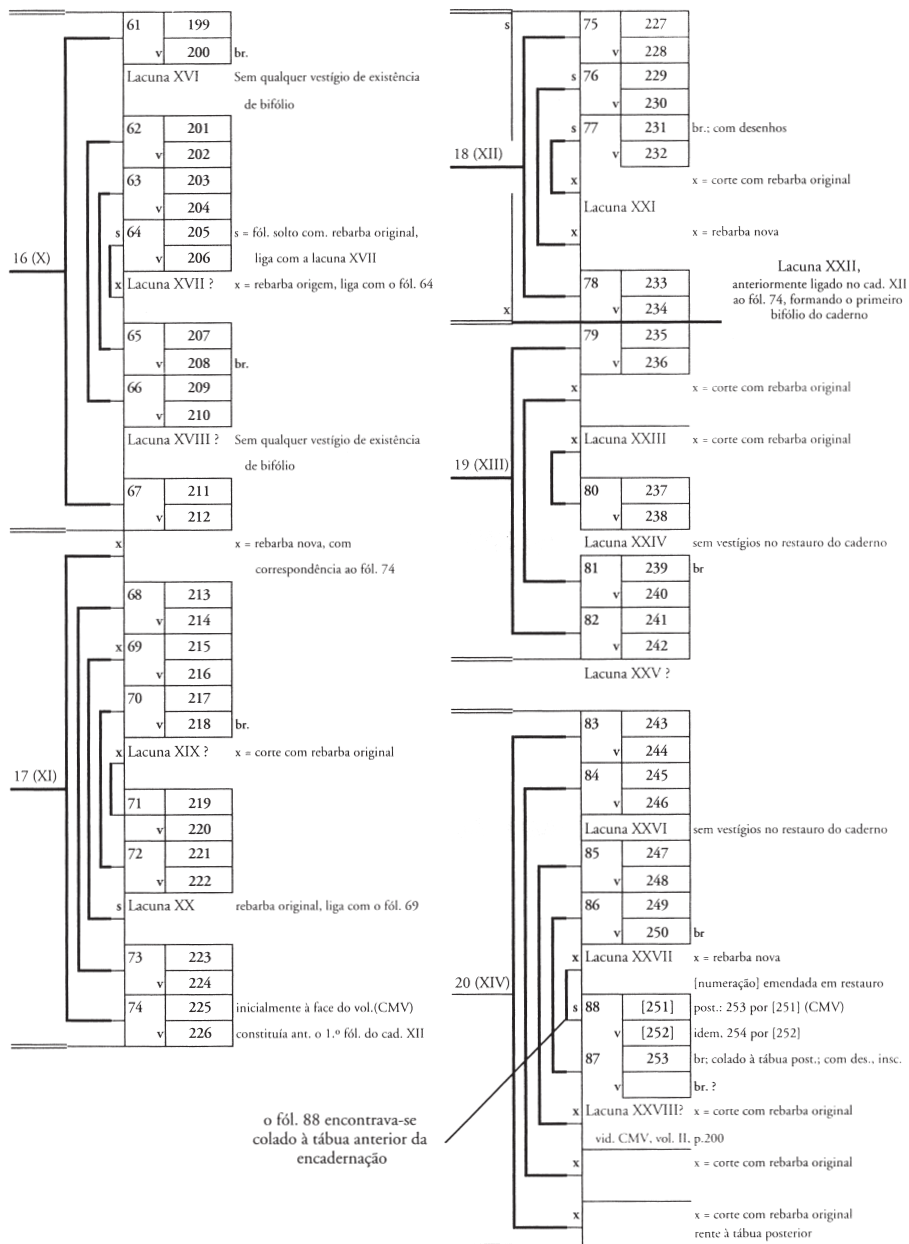
## APÉNDICE II

Organización do *Cancioneiro da Ajuda* en 1994 (*Fragmento do Nobiliário*, “Índice”, pp. 68-70).

Lacuna I		CANCIONEIRO		Lacuna V				
CA	1	79	x	15	107			
	v	80		IL. 2				
	2	81		v	108	br.		
	v	82		x	Lacuna VI	x = rebarba nova		
	3	83		x	Lacuna VII	x = idem, estava colocada entre os fols. 17 e 18		
	v	84		s	16	109	IL. 3	
	x	Lacuna II		x, s = solta, com rebarba nova, colada ao f. 4 (85-86)	s	17	110	IL. 4
7 (I)	s	4	85	IL. 1	prov. Évora	v	111	IL. 4
v	86	prov. Évora	v	112	br.			
5	87	v	18	113	IL. 5			
v	88	s	19	115	s = fól. montado sobre a rebarba à lacuna V			
6	89	v	20	116				
v	90	v	117					
7	91	v	118					
v	92	x	Lacuna VIII	x = com rebarba nova				
	Lacuna III		s	21	119	IL. 6		
8	93	v	120	s = fól. solto c. rebarba orig. na lacuna IX				
v	94	9	95					
9	95	v	96					
v	96	x	Lacuna IV	x = com rebarba nova				
		liga ao fól. 12 (101-102)	10 (IV)	s	22	121		
10	97	v	98	x	Lacuna IX	x = com rebarba original		
v	98	11	99	s	24	125	s = fól. montado sobre rebarba nova	
11	99	v	100	v	126	liga com a lacuna VIII		
v	100	s	12	101	127			
s	12	v	102	v	128			
v	102	13	103					
13	103	v	104					
v	104	14	105					
14	105	v	106					
v	106							

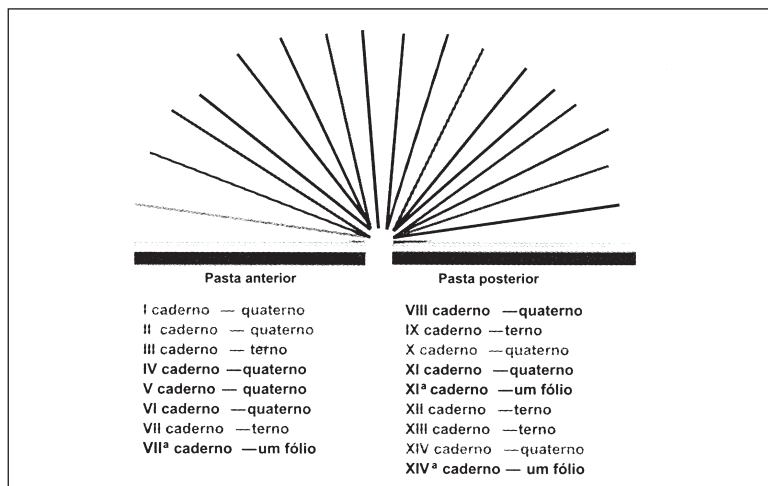






### APÉNDICE III

Organización do *Cancioneiro da Ajuda* despois da restauración de 1999-2000 (Ramos, “O cancionero ideal”, p. 28).



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alvar, C., “Carolina Michaëlis y la lírica tradicional”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 67-77.
- Arbor Aldea, M., “Editar *Ajuda*: principios teóricos para unha nova experiencia ecdótica”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 497-511.
- Arbor Aldea, M.-Pulsoni, C., “Il *Cancioneiro da Ajuda* prima di Carolina Michaëlis (1904)”, *Critica del testo*, 2005 [no prelo].
- Arbor Aldea, M.-Canettieri, P.-Pulsoni, C., “Le forme metriche del *Cancioneiro da Ajuda*”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 145-175.
- Arias Freixedo, X. B., “Ambigüidade e equívoco nas cantigas de amor”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 373-401.
- Billy, D., “Regroupements métriques dans le *Chansonnier d’Ajuda*”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 177-184.
- Braga, Marques, *Cancioneiro da Ajuda. Prefácio e notas do Prof. —*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1945.
- Brandão, M. S. Oliveira, “A questão das lacunas no *Cancioneiro da Ajuda*: a outra face da produção amorosa dos poetas de A”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 565-576.
- Carmona Fernández, F., “Tristán y la narrativa trágica en las cantigas de amor”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 243-260.

- Carter, H. H., *Cancioneiro da Ajuda. A diplomatic Edition*, New York-London, Modern Language Association of America-Oxford University Press, 1941 [reprint, New York, Kraus Reprint Co., 1975].
- Castellucci, A., “Temas e motivos no *Cancioneiro da Ajuda*”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 331-350.
- Castro, I., “Carolina Michaëlis e a arte de erguer monumentos”, prefácio a Vasconcelos, C. Michaëlis de, *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, vol. I, pp. i-s.
- Corral Díaz, E., “*Pero sei que me quer matar... aquel matador*: a conceptualización de *matar* no *Cancioneiro da Ajuda*”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 261-276.
- Cunha, C., “Uma carta de Joaquim de Vasconcellos sobre o *Cancioneiro da Ajuda*”, *Boletim de Filologia*, XXVIII, 1983, pp. 317-327.
- Fernández Campo, F., “Reflexións para unha lectura de *Oj eu sempre, mia sennor, dizer*, de Pai Gomez Charinho (A 248, B 816, V 400)”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 513-523.
- Ferreira, M. P., “O rasto da música no *Cancioneiro da Ajuda*”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 185-210.
- Fidalgo, E., “*E desmesura fazedes / que de min non vos doedes*: la reputación de la dama”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 313-330.
- Fragmento do Nobiliário do Conde Dom Pedro. Cancioneiro da Ajuda. Edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda*, apresentação de M. C. Matos, N. S. Pereira e F. G. da Cunha Leão; estudos de J. V. Pina Martins, M. A. Ramos e F. G. Cunha Leão, Lisboa, Edições Távola Redonda, Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, Biblioteca da Ajuda, 1994.
- González Martínez, D., “Algúns problemas de atribución no *Cancioneiro da Ajuda*: o caso das cantigas A68 e A69”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón*

*os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 543-554.

- Gonçalves, E., “Sur la lyrique galego-portugaise. Phénoménologie de la constitution des chansonniers ordonnés par genres”, *Lyrique Romane Médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège, 1989*, édités par M. Tyssens, Liège, Université de Liège, 1991, pp. 447-467.
- Gouiran, G., “Fortunes de mer: le péril de la mer chez les troubadours galiciens-portugais et occitans”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 277-291.
- Gutiérrez García, S., “A parodia de xéneros a través do léxico do sufrimento nos escarnios de amor galegoportugueses”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 577-593.
- Lanciani, G., “Repetita iuvant?”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 137-143.
- Lang, H. R., “Zum *Cancioneiro da Ajuda*”, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXXII, 1908, pp. 129-160, 290-311, 385-399.
- Leão, F. G. Cunha, “O Códice do Cancioneiro da Ajuda”, *Fragmento do Nobiliário do Conde Dom Pedro. Cancioneiro da Ajuda. Edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda*, apresentação de M. C. Matos, N. S. Pereira e F. G. da Cunha Leão; estudos de J. V. Pina Martins, M. A. Ramos e F. G. Cunha Leão, Lisboa, Edições Távola Redonda, Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, Biblioteca da Ajuda, 1994, pp. 49-52.
- Lopes, G. Videira, “O *Cancioneiro da Ajuda* e a cuestión dos géneros”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 357-371.
- Lorenzo Gradín, P., “Unidade e diversidade poéticas. As cantigas de refrán do *Cancioneiro da Ajuda*”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 225-242.
- Martínez Pereiro, C. P., “*Falad’amigo... falade migo*. Para a descrición e discreción dos usos paronomásticos no trobadorismo profano galego-portugués”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en*

- Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 403-425.
- Martins, J. V. de Pina, “O Cancioneiro da Ajuda. Tentativa de uma apresentação do cimélio”, *Fragmento do Nobiliário do Conde Dom Pedro. Cancioneiro da Ajuda. Edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda*, apresentação de M. C. Matos, N. S. Pereira e F. G. da Cunha Leão; estudos de J. V. Pina Martins, M. A. Ramos e F. G. Cunha Leão, Lisboa, Edições Távola Redonda, Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, Biblioteca da Ajuda, 1994, pp. 21-25.
- Miranda, J. C. Ribeiro, “O autor anónimo de A 36 / A 39”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 443-458.
- Morán Cabanas, M. I., “Carolina Michaëlis de Vasconcelos e o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 99-113.
- Nobiling, O., “Zu Text und Interpretation des *Cancioneiro da Ajuda*”, *Romanische Forschungen*, 23, 1907, pp. 339-385.
- Oliveira, A. Resende de, “Do Cancioneiro da Ajuda ao ‘Livro das Cantigas’ do Conde D. Pedro”, *Revista de História das Ideias*, 10, 1988, pp. 691-751.
- *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri, 1994.
- Paredes, J., “Textos alfonsíes en la edición del *Cancioneiro da Ajuda* de Carolina Michaëlis (Halle, 1904)”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 211-224.
- Parrado Freire, A. G., “Algúns problemas de atribución no *Cancioneiro da Ajuda*: o caso das cantigas A 184 e A 291”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 555-564.
- Pena, X. R., “A singularidade do *Cancioneiro da Ajuda* e o “desvío” galego”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 485-496.

- Pérez Barcala, G., “Ay lume d’estes olhos meus’: o lume, a *descriptio amantium* e o sufrimento amoroso na lírica galego-portuguesa”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 595-626.
- Ramos, M. A., “A transcrição das fiindas no Cancioneiro da Ajuda”, *Boletim de Filologia*, XXIX, II, 1984, pp. 11-22.
- “Novas observações sobre o sistema de numeração do Cancioneiro da Ajuda”, *Boletim de Filologia*, XXX, 1985, pp. 33-46.
- “L’eloquence des blancs dans le Chansonnier d’Ajuda”, *Actes du XVII<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes (Aix-en-Provence, 29 août-3 septembre 1983)*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1986, vol. VIII, pp. 217-224.
- “O retorno da *Guarvaya* ao Paay”, *Cultura Neolatina*, XLVI, 1986, pp. 161-175, reimpresso en *Miscellanea di Studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant’anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi Editore, 1989, pp. 1097-1111.
- “Tradições gráficas nos manuscritos da lírica galego-portuguesa”, *Actes du XVIII<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes, Université de Trèves (Trier) 1986*, publiés par D. Kremer, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1988, vol. VI, pp. 37-48.
- “L’importance des corrections marginales dans le Chansonnier d’Ajuda”, *Actes du XX<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes, Université de Zurich (6-11 avril 1992)*, publiés par G. Hilty, Tübingen, Francke Verlag, 1993, vol. V, pp. 143-152.
- “O Cancioneiro da Ajuda. História do manuscrito, descrição e problemas”, *Fragmento do Nobiliário do Conde Dom Pedro. Cancioneiro da Ajuda. Edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda*, apresentação de M. C. Matos, N. S. Pereira e F. G. da Cunha Leão; estudos de J. V. Pina Martins, M. A. Ramos e F. G. Cunha Leão, Lisboa, Edições Távola Redonda, Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, Biblioteca da Ajuda, 1994, pp. 27-47.
- “A separação silábica na cópia da poesia lírica galego-portuguesa: outro indício de antecedentes musicais”, *Miscelânea de Estudos Lingüísticos, Filológicos e Literários in Memoriam Celso Cunha*, organização e coordenação de C. da Cunha Pereira e P. R. Dias Pereira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995, pp. 703-719.
- “*Invoco el rrey Dom Denis...* Pedro Homem e o *Cancioneiro da Ajuda*”, *Actes del VII Congrès de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, editors S. Fortuño Llorens i T. Martínez Romero, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999, vol. I, pp. 127-185.
- “Homens e Cancioneiros em Évora”, *Canzonieri iberici*, edición al cuidado de P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual, Padova-A Coruña, Università di Padova-Toxosoutos-Universidade da Coruña, 2001, vol. I, pp. 169-216.
- “O cancionero ideal de D. Carolina”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e*

- na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 13-40.
- “*Mise en texte* nos manuscritos da lírica galego-portuguesa”, *X Congrès Internacional de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval (Alacant, 16-20 de setembre de 2003)*, Alacant [no prelo].
- “*Letras perfeytas?* Grafías entre manuscritos e impresos”, *Filologia dei Testi a Stampa (Area Iberica). Simposio Internazionale (Pescara, 20-22 novembre 2003)*, Pescara [no prelo].
- Ramos, M. A.-Oliveira, A. Resende de, s.v. “Cancioneiro da Ajuda”, *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, organización e coordinación de G. Lanciani e G. Tavani, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 115-118.
- Ripoll Anta, A., “Unha análise de determinadas cantigas do *Cancioneiro de Ajuda* desde a perspectiva da métrica rítmica”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 675-693.
- Rodríguez, J. L., “D. Carolina Michaëlis e o texto de escárnio e de maldizer”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 115-135.
- Rodríguez González, M., “A antítese no *Cancioneiro da Ajuda*”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 627-639.
- Ron, X., “O silencio e as marxes do *Cancioneiro da Ajuda*”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 641-666.
- Sharrer, H. L., “Estado actual de los estudios sobre el *Cancioneiro da Ajuda*”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 41-54.
- Souto Cabo, J. A., “Airas Fernandes Carpancho e Nuno Eanes de Cêrcio”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 473-483.



- Stuart, Ch., *Fragments de hum Cancioneiro Inedito que se acha na Livraria do Real Collegio dos Nobres de Lisboa*, Paris, 1823.
- Tavani, G., “La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese”, *Cultura Neolatina*, XXVII, 1967, pp. 41-94.
- *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1969.
- *Ensaio portugueses. Filologia e Linguística*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.
- *A poesía lírica galego-portuguesa*, Galaxia, Vigo, 1991 [1ª ed., 1986].
- “Ancora sulla tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese (quarta e ultima puntata)”, *Rassegna Iberistica*, LXV, 1999, pp. 3-12.
- *Tra Galizia e Provenza. Saggi sulla poesia medievale galego-portoghese*, Roma, Carocci, 2002.
- *Trovadores e jograis. Introdução à poesia medieval galego-portuguesa*, Lisboa, Caminho, 2002.
- “Carolina Michaëlis e a crítica do texto, cen anos despois da edición de Halle”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 55-65.
- Vallín, G., ¿Temas y motivos en el *Cancioneiro da Ajuda*?, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 351-356.
- Varnhagen, F. A. de, *Trovas e Cantares de um Codice do XIV seculo ou antes mui provavelmente o Livro das Cantigas do Conde de Barcellos*, Madrid, 1849.
- Vasconcelos, C. Michaëlis de, *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, Max Niemeyer, 1904, 2 vols. [reprint, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990].
- Ventura, J., “As cantigas intrusas do *Cancioneiro da Ajuda*”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 667-673.
- Vieira, Y. Frateschi, “O proceso da ama’: pasado e presente de uma polémica trovadoresca”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 79-98.
- Víñez Sánchez, A., “Rimario del Cancioneiro da Ajuda”, *Cuadernos de Filología Románica. I. Estudios Gallegos*, 1989, pp. 55-143.
- “Notas biográficas de doña Carolina Michaëlis y notas sobre el estado de la cuestión”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de*

*Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 459-472.

Zapico Barbeito, M. P., “As dúas cantigas do *Cancioneiro de Ajuda* atribuídas a Pero Gomez Barroso”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 525-541.

Ademais dos estudos citados, e dos referidos nestas publicacións, son de consulta obrigada os repertorios bibliográficos e as fontes dispoñibles en Internet. Entre eles merecen destacarse:

Pellegrini, S.-Marroni, G., *Nuovo repertorio bibliografico della prima lirica galego-portoghese (1814-1977)*, L'Aquila, Japadre Editore, 1981.

*Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (1987-).

*BITAGAP*: <http://sunsite.berkeley.edu/Philobiblon/html>

A bibliografía referida no penúltimo epígrafe deste estudo a propósito das grandes edicións de cancioneros italianos é a seguinte:

Avalle, d'Arco Silvio, *Concordanze della lingua poetica italiana delle Origini (CLPIO)*, a cura di — e con il concorso dell'Accademia della Crusca, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1992.

— *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del medioevo romanzo*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2002.

## CAROLINA MICHAËLIS E OS TROBADORES REPRESENTADOS NO *CANCIONEIRO DA AJUDA*\*

XABIER RON FERNÁNDEZ  
*Universidade de Santiago de Compostela*  
*CPI Pontecesures*

O primeiro en dar conta da existencia do *Cancioneiro da Ajuda*<sup>1</sup> foi Antonio Ribeiro dos Santos cando principiaba o século XIX. Impulsado, sen dúbida, por unha certa uniformidade temática e pola súa estrutura codicolóxica, declarou que o cancionero era obra dun único autor<sup>2</sup>.

Baseándose nunha reprodución tipográfica que alteraba moito a disposición dos textos de *A*, o criterio da autoría única mantívose durante moito tempo. Incluso romanistas da sona de Raynouard ou Diez adoptaron ese criterio erróneo pero comprensible se temos en conta a ausencia de rúbricas atributivas en *A*.

O descubrimento en 1847 do Códice 4803 da Biblioteca Vaticana (*V*) permitiu mudar esa primeira apreciación. Así, Diez en 1863 cambia de opinión e opta por unha

---

\* Este traballo enmárcase no proxecto de investigación *O Cancioneiro de xogares galegos*, dirixido por M. Brea e subvencionado pola Xunta de Galicia dentro do seu Programa Sectorial de Sociedade da Información (PGIDIT03SIN20401PR).

<sup>1</sup> De agora en adiante citaremos este cancionero mediante a sigla *A*, convención adoptada, entre outras fontes, en *LPGP* (= *Lírica Profana Galego-Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, coord. por M. Brea, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1996) e na base de datos MedDB do centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades ([www.cirp.es](http://www.cirp.es)).

<sup>2</sup> As referencias que seguen nesta introdución proceden de C. Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1990, vol. II, pp. 2-40, onde pasa revista ao estado da cuestión relativo á lírica trobadoresca galego-portuguesa ata que se dá a coñecer o Códice Vat. Lat. 4803 (*V*) por parte de Monaci en 1875.

autoría múltiple. Non obstante, Varnhagen edita *A* en 1849 mantendo, sorprendentemente, o criterio da autoría única.

Pero o paso estaba dado para que fora entrando nos estudos críticos o concepto da autoría múltiple, grazas –por se *V* fora insuficiente– ao achado do chamado *Cancioneiro Colocci-Brancutti* en 1878<sup>3</sup>, que permitiría establecer doadas correspondencias non só entre *B* e *V*, senón tamén entre os dous apógrafos italianos e *A*.

É nese preciso momento cando entra na escena filolóxica Carolina Michaëlis:

foi neste estadio que principiei a tomar parte na exploración dos codices. Favorecida tanto por Ernesto Monaci como por Max Niemeyer, o desinteresado editor dos cancioneros, recebi as folhas de impresión do **CB**, á medida que iam saíndo do prelo, explorando-as sem tardar a bem do **CA**, cuja preparação estava em andamento<sup>4</sup>.

Unha constatación impónse, polo tanto, de forma lóxica: o estudo de *A* por parte de Carolina Michaëlis comeza arredor de 1880, ano tamén do prospecto que anuncia a súa intención editora no *Tributo ao Centenario de Luiz de Camões*. ¿Cantas cousas non se van modificando ao longo de máis de vinte anos? Depende, pero en todo caso cómpre ler o segundo volume da obra de Michaëlis con moita tranquilidade e con certa globalidade, xa que non son infrecuentes os cambios de criterio e de argumento.

Michaëlis asume o papel de recompiladora de todo o que se fixera con anterioridade a esa data. O seu método, como se pode comprobar, navega entre o positivismo propio de finais do século XIX e un certo idealismo, sen dúbida procedente da súa formación académica xermana. A acumulación de datos de todo tipo é sinxelamente abafadora, abraiante... se consideramos que aínda faltarán moitos anos para que aparezan as comodidades dos sistemas informáticos<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> O Cancioneiro, designado aquí coa sigla *B*, foi editado nas partes que non figuraban en *V* por Molteni en 1880.

<sup>4</sup> Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, p. 54.

<sup>5</sup> Por iso, coincidimos plenamente coa aseveración de Yara Frateschi Vieira, “Carolina Michaëlis e a lírica galego-portuguesa”, *Revista da Faculdade de Letras (Linguas e Literaturas)*, XVIII, 2001, pp. 73-78, cando di que a edición do Cancioneiro da Ajuda “é aínda hoje a pedra sólida sobre a qual se devem elevar quaisquer estudos de edição de texto, identificação de autoria e biografia de trovador ou jogral, estabelecimento de relações dialógicas entre textos e autores, situações históricas ou questões pertinentes à língua galego-portuguesa usada pelos trovadores” (p. 73).

No traballo que presentamos procuraremos estudar a relevancia dos estudos de Carolina Michaëlis con respecto aos 33 autores que se poden identificar en *A* en función da súa correspondencia con *B/V* e a *Tavola Colocciana*, que si conteñen rúbricas atributivas<sup>6</sup>. Na análise individualizada atenderemos, en primeiro lugar (epígrafe A), aos diferentes datos que nos achega e ás fontes que consultou a estudosa; en segundo lugar (epígrafe B), estableceremos unha visión crítica sobre o seu razoamento; finalmente (epígrafe C), comprobaremos a natureza dos acertos e desacertos das biografías que deseñou estudando as máis recentes obras dedicadas a estes temas. Igualmente, de ser o caso (epígrafe D), introduciremos algunha hipótese adicional derivada da nosa actividade investigadora a partir das nosas pescudas sobre as diferentes fontes documentais editadas e non editadas<sup>7</sup>.

## 1. OS 38 AUTORES DE *A*

Foi necesaria, como xa se sinalou, a aparición primeiro de *V* e logo de *B* para que a autoría múltiple de *A* se asentara como un lugar común no discurso científico da lírica galego-portuguesa. O establecemento de concordancias entre os tres cancioneiros posibilitaba a atribución das cantigas coincidentes ao autor que figuraba rubricado tanto en *B/V* como na *Tavola Colocciana*.

Na seguinte táboa sinóptica recóllense os 38 cancioneriños contidos en *A* coa identidade dos seus autores segundo o criterio amosado por Carolina Michaëlis<sup>8</sup>:

---

<sup>6</sup> Os cancioneiros individualizados pola estudosa xermana son 38, pero como se pode comprobar no apartado seguinte danse varios casos de anonimía que reducen ese número aos 33 que ofrecemos neste traballo.

<sup>7</sup> Trátase dunha tarefa laboriosa e que, sen dúbida, non poderá ofrecer aquí todas as súas conclusións, tendo en conta que se trata sobre todo de analizar a natureza dos acertos ou desacertos de Carolina Michaëlis. En todo caso, podemos de novo citar a Frateschi Vieira, “Carolina Michaëlis...”, p. 76, “os textos de Carolina Michaëlis nos ofrecen sorpresas e têm que ser lidos quase que com o espírito de um minerador, à cata daquelas mais pequenas partículas que já levavam hipóteses pioneiras e a relações inesperadas”. De non termos datos para configurar os epígrafes B e D, deixáremoslos en branco, pero manteremos a súa existencia para dar constancia das dificultades que presenta unha investigación desta natureza.

<sup>8</sup> Véxanse as súas análises en Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, t. II, pp. 182-226. Advertimos tamén que unicamente consideramos os autores que realmente pertencen a *A*, prescindindo daqueles que foron introducidos como apéndice por Michaëlis a partir do cotexo e dos paralelos de *B/V* e da *Tavola Colocciana*. Para todo o que se refire ás lagoas do Cancioneiro, pódense consultar as observacións que figuran no apéndice que elaboramos para *LPGP*, t. II, pp. 1004-1015.

Sección <sup>9</sup>	Localización <sup>10</sup>	Autor <sup>11</sup>	Textos A <sup>12</sup>	Textos só de A	Textos en B/V
<b>Lagoa I</b>					
nº 1	ff. 1-3v / pp. 79-84	Vasco Fernandez Praga de Sandin (nº 51)	13 A 1f– A 13		13 (só en B)
<b>Lagoa II</b>					
nº 2 vi	ff. 4-7v / pp. 85-92	Johan Soarez Somesso (nº 78)	17 A 14–A 30		17 (só en B)
<b>Lagoa III</b>					
nº 3	ff. 8-9v / pp. 93-96	Pai Soarez de Taveiros (nº 115)	9 A 31f– 39	4	5 (só en B)
<b>Lagoa IV</b>					
nº 4	ff. 10-14v / pp. 97-106	Martin Soarez (nº 97)	22 A 40f– A 61		22 (só en B)
<b>Lagoa V</b>					
nº 5 vi	ff. 15-15v / pp. 107-108	Anónimo <sup>13</sup>	2 A 62– A 63	2	
<b>Lagoa VI</b>					
nº 6 vi	ff. 16-16v / pp. 109-110	Airas Carpancho (nº 11)	4 A 64– A 67		4 (só en B)
nº 7 vi	ff. 17-17v / pp. 111-112	Nuno Rodriguez de Candarei (nº 109) / Nuno Porco (nº 108) <sup>14</sup>	2 A 68– A 69		2 (só en B)
<b>Lagoa VII</b>					
nº 8 vi	ff. 18-20v / pp. 113-118	Nuno Fernandez Torneol (nº 106)	12 A 70– A 81		12 (só en B)

<sup>9</sup> Neste apartado inserimos aspectos concernentes á organización do cancionero, a abreviatura *vi* sinala a existencia de viñetas que, en *A*, como xa adiantara Michaëlis, sinalan a introdución da produción poético-musical dun novo autor. Michaëlis diferencia un total de 29 viñetas, das que 16 ofrecen unha estética máis acabada –polo menos están bosquexadas–, mentres que nos restantes casos, viñetas 17 a 29, simplemente contemplamos o espazo destinado para a miniatura (a abreviatura, neses casos figura entre corchetes). Unha fila en branco sinala a existencia dunha lagoa, que numeramos segundo a idea inicial de Michaëlis.

<sup>10</sup> Ofrecemos a foliación tendo en conta o inicio do cancionero –que vén despois do *Livro de Linhagens* do Conde D. Pedro de Barcelos, co que está encadernado no mesmo códice, de carácter *non finito*– e a paxinación que establecera no seu día (1941) Henry Carter. Seguimos a disposición mantida nos estudos que acompañan a reprodución fotográfica de *A* (*Cancioneiro da Ajuda. Apresentação. Estudos e índices*, Edições Távola Redonda / Instituto português do Património arquitectónico e arqueológico / Biblioteca da Ajuda, Lisboa, 1994), sabedores de que no ano 2000 se deu unha nova readaptación da estrutura do cancionero. Os autores dos diferentes estudos por orde de aparición son J. V. de Pina Martins (pp. 21-25), Maria Ana Ramos (pp. 27-47) e F. G. Cunha Leão (pp. 49-52). A numeración das cantigas e a disposición material dos cadernos do cancionero figuran nos Índices (pp. 61-65 e 68, respectivamente).

<sup>11</sup> Tendo en conta que en *A* non hai nomes de autor, seguiremos a convención que xa adoptamos en *LPGP*, polo tanto, afastámonos da grafía de Carolina Michaëlis. O número identificativo que acompaña o nome é o de *LPGP*, que segue, neste sentido, a G. Tavani, *Repertorio metrico della Lirica Galego-Portoghese*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1967, coas modificacións que se consideraron oportunas.

<sup>12</sup> A abreviatura *f* posposta á numeración dalgúns textos indica que se trata dunha cantiga fragmentaria.

<sup>13</sup> *Auctor V* para Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, p. 188.

<sup>14</sup> Semella non haber dúbidas hoxe no tocante á atribución das dúas cantigas a Nuno Rodriguez de Candarei, véxase unha síntese dos argumentos en *LPGP*, t. I, p. 20.

<b>Lagoa VIII</b>					
nº 9 vi	ff. 21-28v / pp. 119-134	Pero Garcia Buralès (nº 125)	29 A 82 – A 94 <b>Lagoa IX</b> A 95f– A 110		29 (só en B)
nº 10 vi	ff. 29-29v / pp. 135-136	Johan Nunez Camanez (nº 74)	3 A 111– A 113		3 (só en B)
<b>Lagoa X</b>					
nº 11	ff. 30-32v / pp. 137-142	Fernan Garcia Esgaravunha (nº 43)	15 A 114f– A 128		15 (só en B)
nº 12 vi	ff. 33-36v / pp. 143-150	Roi Queimado (nº 148)	15 A 129 – A 143		15 (só en B)
<b>Lagoa XI</b>					
nº 13 vi	ff. 37-39v / pp. 151-156	Vasco Gil (nº 152)	13 A 144 – A 156	7	6 (só en B)
<b>Lagoa XII</b>					
nº 14	f. 40 / p. 157	Johan Perez d'Aboim (nº 75)	1 A 157	1	
nº 15 vi	f. 40v-45v / pp. 158-179	Johan Soarez Coelho (nº 79)	21 <sup>15</sup> A 158 – A 179	5	16 (só en B)
<b>Lagoa XIII</b>					
nº 16	ff. 46-46v / pp. 169-170	Rodrigu'Eanes Redondo (nº 141)? / Johan Perez d'Aboim <sup>16</sup>	5 A 180 – A 184	4	1
nº 17 vi	f. 47 / pp. 171-172	Anónimo II	1 A 185 <sup>17</sup>	1	
nº 18 vi	ff. 48-50v / pp. 173-179	Roi Paez de Ribela (nº 147)	13 A 186 – A 198		13 (só en B)
nº 19 vi	ff. 51v-54v / pp. 180-186	Johan Lopez de Ulhoa (nº 72)	11 A 199 – A 209		11 (só en B)
<b>Lagoa XIV</b>					
nº 20 vi	ff. 55v-58v / pp. 188-194	Fernan Gonçalvez de Seabra (nº 44)	12 A 210 – 221	6	5 (só en B) 1
nº 21 vi	ff. 59r-59v / pp. 195-196	Pero Gomez Barroso (nº 127)	2 A 222 – A 223		2

<sup>15</sup> Os números 167-168, que poderían ser consideradas composicións diferentes, son, en realidade, dúas partes dunha mesma composición, tal como permite afirmalo B 319 que transmite o texto de forma unitaria.

<sup>16</sup> As cantigas 180-184 presentan problemas de atribución que non son doados de resolver. Figuran copiadas nun folio avulso –colocado na actualidade entre os cadernos VII e VIII– entre as cantigas de Johan Soarez Coelho e a dun autor anónimo (A 185, Estevan Travanca, para Resende de Oliveira, *Depois do Espectáculo trovadoresco*, Colibri, Lisboa, 1994, pp. 70-72; Johan Perez d'Aboim para Tavani). Todo apunta, segundo os estudos máis recentes, a que este folio formaría parte en realidade dun caderno que cubriría a lagoa XII, entre os cadernos VI e VII actuais. Nese caderno estarían copiadas as cantigas de Gonçal'Eanes do Vinhal e Johan Perez d'Aboim. A pesar da posibilidade de que A 180-184 poidan ser atribuídas ao primeiro, o feito de que A 184 figure baixo a rúbrica do segundo en B 677, V 279 e na *Tavola Colocciana*, inclínanos a manter a autoría adoptada en *LPGP*. A propia Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, t. II, p. 209, unha vez analizadas as súas decisións con respecto á edición crítica (t. I), introduce a posibilidade de que “esses versos sejam de D. João d'Aboim”. Tendo en conta esta última observación de Michaëlis, e que todo apunta a que Rodrigu'Eanes Redondo non foi un autor con produción conservada en *A*, non o incluiremos no noso estudo biográfico.

<sup>17</sup> Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, t. II, p. 194, unicamente sinala entre parénteses o número XXVII que remite ao trobador Pai Gomez Charinho: unha indicación de que considera que A 185 lle pode pertencer? Na nota anterior pódese ver que Estevan Travanca e Johan Perez d'Aboim son tamén candidatos para seren autores da composición.

nº 22 vi	ff. 60r-60v / pp. 197-198	Afonso Lopez de Baian (nº 6)	2 A 224 – A 225		2
<b>Lagoa XV</b>					
nº 23	ff. 61r-61v / pp. 199-200	Men Rodriguez Tenoiro (nº 101)	2 A 226f – A 227		2
<b>Lagoa XVI</b>					
nº 24 [vi]	ff. 62r-64v / pp. 201-206	Johan Garcia de Guilhade (nº 70)	12 A 228f – A 239	5	7
<b>Lagoa XVII</b>					
nº 25	ff. 65r-65v / pp. 207-208	Estevan Faian (nº 31)	2 A 240 – A 241	1	1
nº 26 [vi]	ff. 66r-66v / pp. 209-210	Johan Vasquiz de Talaveira (nº 81)	4 A 242 – A 245		4
<b>Lagoa XVIII</b>					
nº 27 [vi]	ff. 67r-70r / pp. 211-218	Pa i Gomez Charinho (nº 114)	11 A 246 – A 256	8	3
<b>Lagoa XIX</b>					
nº 28 [vi]	ff. 71r-72v / pp. 219-222	Fernan Velho (nº 50)	8 A 257 – A 264		8
<b>Lagoa XX</b>					
nº 29 [vi]	ff. 73r-73v / pp. 223-224	Bonifaci Calvo (Bonifaz de Genua) (nº 23)	2 A 265 – A 266		2 (só en B)
nº 30 [vi]	ff. 74r-76v / pp. 225-230	Anónimo III	10 A 267 – A 276	10	
nº 31 [vi]	f. 77v / p. 232	Anónimo IV	1 A 277	1	
<b>Lagoa XXI</b>					
nº 32 [vi]	ff. 78r-78v / pp. 233-234	Anónimo V	3 A 278 – A 280	3	
<b>Lagoa XXII</b>					
nº 33 [vi]	ff. 79r-79v / pp. 235-236	Pedr'Eanes Solaz (nº 117)	4 A 281 – A 284	2	2
<b>Lagoa XXIII</b>					
nº 34 [vi]	ff. 80r-80v / pp. 237-238	Fernan Padron (nº 45)	3 A 285 – A 287		3
<b>Lagoa XXIV</b>					
nº 35 [vi]	ff. 81v-82v / pp. 240-242	Pero da Ponte (nº 120)	5 A 288 – 292		5
<b>Lagoa XXV?</b>					
nº 36 [vi]	ff. 83r-84v / pp. 243-246	Vasco Rodriguez de Calvelo (nº 155)	10 A 293 – 302	2	8
<b>Lagoa XXVI</b>					
nº 37	ff. 85r-86r / pp. 247-250	Anónimo VI (Martin Moxa) (nº 94)	5 A 303 – 307	4	1
<b>Lagoa XXVII</b>					
nº 38 [vi]	ff. 88r-88v / pp. 251-252	Roi Fernandiz, clérigo de Santiago (nº 142-143)	3 A 308 – 310		3
<b>Lagoa XXVIII</b>					



A relación de *A* con *B/V* dita a liña de investigación dos estudosos da nosa lírica desde Michaëlis ata Resende de Oliveira pasando por Tavani. Esa relación, non obstante, aínda presenta zonas escuras (cantigas con diferente disposición estrófica; cantigas con variantes adiaforas; cantigas con estrofas de máis; colocación diversa das cantigas; etc.) que precisan dunha minuciosa investigación. É necesario iluminar os motivos que afastan o *Cancioneiro da Ajuda* dos apógrafos italianos e, polo tanto, do modelo do que se copiaron.

En certo modo é un tanto precipitado dicir que coñecemos 38 autores, xa que, en realidade, só podemos establecer hipóteses máis ou menos válidas sobre 33 autores dos que podemos saber os nomes porque algunha ou todas as cantigas que compoñen o seu ciclo artístico en *A* foron copiadas tamén en *B/V*. Dos seis ciclos de composicións anónimas, só o último pode ser atribuído con certa probabilidade a Martin Moxa. Os restantes cinco ciclos ofrecen diversas probabilidades<sup>18</sup>:

Anónimo I = Michaëlis (Auctor V, “talvez Ruy Gomes de Briteiros”<sup>19</sup>); autores do estudo da ed. facs. Roi Gomez de Briteiros.

Anónimo II = Michaëlis (Pai Gomez Charinho); Tavani (Johan Perez d’Aboim); Resende de Oliveira (Estevan Travanca).

Anónimo III = Michaëlis (Auctor XXX); Vasco Perez Pardal (Resende de Oliveira).

Anónimo IV = Michaëlis (Auctor XXXI); Afons’ Eanes do Coton (Resende de Oliveira).

Anónimo V = Michaëlis (Auctor XXXII)

O convencemento de Michaëlis era que a maior parte dos autores que aparecen antepostos a Alfonso X e a Don Denis desenvolveron a súa actividade durante o reinado de Afonso III, o Boloñés (1245-1279), e que, incluso foron membros activos e brillantes da súa corte<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> No recente Congreso *Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois*, celebrado en Santiago de Compostela, entre os días 25-28 de maio de 2004, presentamos unha comunicación na que discutimos as autorías presentadas como hipótese por Resende de Oliveira, “O silencio e as marxes do *Cancioneiro da Ajuda*”, *O Cancioneiro da Ajuda cen anos despois*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2004, pp. 641-666.

<sup>19</sup> Epígrafe que emprega Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, II, pp. 336-341, na elaboración da biografía do Anónimo I do *Cancioneiro da Ajuda*. Das diferentes anonimias, daremos por bastante probable esta autoría. As restantes deixarémolas, polo de agora, na escura zona da anonimia.

<sup>20</sup> Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, t. II, p. 222.

## 2. AS BIOGRAFÍAS DOS 33 AUTORES IDENTIFICADOS<sup>21</sup>

En función da constatación anterior de Michaëlis o proxecto de compilación de *A* tense que situar entre os anos 1245-1279, e os autores, aínda que os hai que prolongan a súa actividade ata o propio reinado de Don Denis, pertencen a unha franxa que parte de inicios do século XIII (1200) e chega con claridade polo menos ata 1275.

As dificultades para o estudo do reinado de Afonso III o Boloñés, entre os anos 1880 e 1904 eran, como se pode comprender, enormes. Para coñecer o alcance da mesma, basta lembrar que non é ata 1992 cando Leonina Ventura ofrece a súa tese sobre a nobreza de corte de Afonso III (*NC*). Como veremos, Michaëlis procurou conxugar en todo momento as dispersas referencias documentais das que podía dispoñer, os datos codicolóxicos e literarios e as achegas dos que a antecederon que, as máis das veces, se revelan certamente escasas e incluso inexactas.

As fontes onde colhi os materiais para os esboços que seguen, são: 1. as cantigas todas das tres compilacións; 2. as rubricas em prosa que as ilustram de longe em longe; 3. os subsidios impresos da historia nacional, desde os mais antigos até aos mais recentes, incluíndo, além dos annaes, das chronicas e dos nobiliarios, as leis e os foraes, as cartas e os diplomas outorgados pelos primeiros dynastas<sup>22</sup>,

---

<sup>21</sup> Estas son as fontes consultadas e que citaremos coa abreviatura que figura entre parénteses. A orde que seguimos é a cronolóxica da súa publicación, agás no caso da tese de Resende de Oliveira publicada en 1994, pero xa coñecida nos círculos universitarios desde 1992:

\* A. Resende de Oliveira, *Depois do Espectáculo trovadoresco*, Colibri, Lisboa, 1994 (*ET*; trátase da publicación da súa tese de doutoramento defendida en 1992).

\* L. Ventura, *A nobreza de corte de Afonso III*, Dissertação de Doutoramento em História apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, Coimbra, 1992, 2 vols (*NC*; aínda que consultamos os dous tomos, empregaremos sobre todo o vol. II, que é onde a autora realiza unha excelente prosopografía da sociedade nobiliar da corte de Afonso III o Boloñés).

\* G. Lanciani / G. Tavani (org. e coord.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Caminho, Lisboa, 1993 (*DLMGP*).

\* A. Resende de Oliveira, *Trobadores e xograis. Contexto histórico*, Xerais, Vigo, 1995 (*TX*).

\* J. A. de Sotto Mayor Pizarro, *Linhagens Medievais Portuguesas. Genealogias e Estratégias (1279-1325)*, dissertação de Doutoramento em História da Idade Média, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1997, 2 vols. (*LMP*; trátase dun traballo moi interesante, porque reformula cuestións primordiais como o tema da primoxenitura e a cronoloxía da súa aplicación e permite constatar a progresión das liñaxes ata finais do reinado de Don Denis. Non só segue a secuencia de Leonina Ventura, senón que corrige algúns dos seus datos e mesmo integra ao seu discurso as investigacións de Resende de Oliveira, introducindo en ocasións datos inéditos).

\* A. Resende de Oliveira, *O Trovador galego-português e o seu mundo*, Notícias, Lisboa, 2001 (*TGP*).

\* G. Tavani, *Trobadores e jograis. Introdução à poesia medieval galego-portuguesa*, Caminho, Lisboa, 2002 (*TRO*; trátase dunha posta ao día parcial de *A poesía lírica galego-portuguesa*, Galaxia, Vigo, 1988 (2ª edición)).

\* Contaremos igualmente con artigos que inciden en datos biográficos, coas edicións críticas de trovadores e con referencias documentais que irán saíndo a medida que progrese este traballo.

<sup>22</sup> Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, t. II, p. 293.

laíándose de non poder ter consultado as fontes inéditas dos diferentes arquivos:

não procedi a investigações individuais nos tesouros do Archivo Nacional nem nos mais cartorios (*ibidem*).

Esta foi precisamente unha das tarefas máis interesantes dos investigadores das dúas últimas décadas do século XX, o que permitirá precisamente comprobar se as conxecturas da estudosa conservan aínda ou non a súa vixencia cen anos despois da súa magna obra<sup>23</sup>.

### 2.1. VASCO FERNANDEZ PRAGA DE SANDIN<sup>24</sup>

A. O primeiro que chama a atención de Michaëlis é o nome co que se coñece o autor nos cancioneros: sen patronímico, Vasco Praga de Sandin. A pista máis inmediata que segue é a do topónimo que probablemente identifique ben o seu lugar de orixe, ben o espazo no que exerce señorío. Tras anunciar que o topónimo aparece en Portugal, en Zamora e en Ourense, inclínase polo primeiro país, apuntando en concreto para Santiago de Sandim, no partido xudicial de Felgueiras. Igualmente, asegura estar convencida de que Praga é un alcume co significado de “Lästermaul” (= “lingua de víbora”, “mentireiro”). En segundo lugar, consulta os *Livros de Linhagens*, onde constata que no *Livro do Conde* aparece un Vasco Fernandes Praga casado con Teresa Martins de Sandim, dado como “natural de Galliza e muy boom trovador” (p. 294). En terceiro lugar, procura achegar datos da liñaxe e das relacións entre liñaxes. Así, os Sandim relaciónanse cos Mogudos por descendencia e cos Valadares por vasalaxe. En cuarto lugar, atende aos datos manuscritos e literarios e establece unha relación de amizade entre Fernan Rodriguez de Calheiros e Vasco Fernandez Praga de Sandin. A conclusión: “cavalleiro de Galliza, casado e afazendado em Portugal, floresceu no primeiro quartel do sec. XIII” (p. 297).

B. Non podemos máis que admirar a presentación de Michaëlis, xa que procura unir as pistas máis sólidas coa finalidade de establecer unha hipótese de traballo fiable. O dato xeográfico únese ao documental con lóxica. Non obstante, xa se deixa ver certo matiz que convén non esquecer: a insistencia no patronímico do autor en tanto que marca de pertenza a un estatus nobiliar e, en consecuencia, interpretativo.

C. Os datos avanzados por Michaëlis son seguidos por todos os estudosos no esencial. Oliveira (*ET*, p. 439; *TX*, pp. 181-182; *TGP*, p. 205), Jensen (*DLMGP*, p. 648) e Tavani (*TRO*, p. 440) repiten, sobre todo os dous últimos, as conclusións avanzadas por Michaëlis. Oliveira, non obstante, introduce elementos novos que permiten perfilar moito

<sup>23</sup> Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, t. II, p. 293, “freqüentes vezes terei de mover-me no campo das conxecturas e de responder com duvidas às perguntas que formulo”.

<sup>24</sup> A súa biografía en Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, t. II, pp. 293-297.

mellor a biografía do trovador. Así, aparece a data de 1258 como límite cronolóxico para situar con propiedade a actividade poético-musical do trovador. Nese ano aparece nas *Inquiriões*<sup>25</sup> levadas a cabo por Afonso III o Boloñés e rexístrase que tiña bens no partido xudicial de Guimarães, parte do padroado da igrexa de Santiago de Sandim, no partido xudicial de Felgueiras (dato este que confirma a hipótese da estudosa alemá), e propiedades no partido xudicial de Monte Longo (*ET*, p. 439). Con respecto ás relacións entre liñaxes, Oliveira non só recolle as opcións de Michaëlis senón que insiste en abrir unha liña de dependencia máis acusada entre os Mogudos de Sandin e os Soverosa, tendo en conta que os Valadares eran vasalos desta última familia. De feito, a súa hipótese final é ligar a chegada de Vasco Praga á Portugal coa de Gil Vasquez de Soverosa (cunha actividade política situable entre 1205 e 1240), sendo posiblemente vasalo seu.

D. Dos diferentes feitos apuntados polos estudosos, o máis incerto e que merece, de seguro, estudos máis minuciosos, é o que incide na vasalaxe entre os Soverosas e Vasco Praga de Sandin. En efecto, a relación que marca Oliveira deriva da asociación de Johan Soarez Somesso, da liñaxe dos Valadares, cos Soverosas. Dito doutro modo, trátase dunha asociación derivada dunha relación indirecta. Precisamos dun dato documental que permita establecer unha relación directa. No estudo de Leonina Ventura, que analiza a nobreza de corte de Afonso III, aínda que con retrospectivas a reinados anteriores, non rexistramos relación vinculante entre os Soverosas e Vasco Praga de Sandin. De todas formas, de ser certa a hipótese de Oliveira, Vasco Praga debeu coñecer a mesma sorte que a liñaxe dos Soverosa durante o reinado do Boloñés, xa que é coñecido que desapareceron totalmente do espazo da corte, pode que debido ao seu apoio a Sancho II (*NCI*, pp. 161-162). A actividade poética de Vasco Praga, de ligarse ao percorrido político dos Soverosa, debería situarse entre 1220 e 1245, o que modifica as datas propostas inicialmente por Michaëlis.

## 2.2. JOHAN SOAREZ SOMESSO

A. “Nos Nobiliarios antigos não pude encontrar nenhum *Somesso*. Nem tão-pouco em documentos”; con estas palabras Michaëlis<sup>26</sup> introduce unha constatación que converte en mera conxectura calquera hipótese que vaia efectuar sobre este trovador. A base para o asentamento da hipótese identificativa parte da cantiga *Ogan’*, en *Muimenta* (*LPGP*78,15), onde os nomes mencionados (Martin Gil, Orraca Abril, o Chora, e o pai de Orraca Abril) permítenlle á estudosa alemá situar a anécdota da cantiga antes da

<sup>25</sup> Lembremos que as *Inquiriões* foron elaboradas polos monarcas portugueses para coñecer con exactitude as propiedades e dereitos do Rei e da Coroa, ao mesmo tempo que supuñan un instrumento de control das propiedades da nobreza (*NCI*, p. 309). Constan as efectuadas por Afonso II (1220), Afonso III (1258) e Don Denis (1287).

<sup>26</sup> Pódese consultar a biografía en Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, t. II, pp. 297-307 [p. 297].

guerra civil de 1245. Orraca Abril é identificada coa filla do nobre Abril Perez de Lumiares, que asina documentos entre 1218 e 1244<sup>27</sup>. Orraca Abril casou dúas veces, unha co Chora, alcume de Johan Martins de Riba de Vizela, e outra con Fernan Garcia Esgaravunha, o trovador. Martin Gil será o fillo de Gil Vasquez de Soverosa. Figura na corte a carón de seu pai desde 1223 e despois acompaña a Sancho II no seu exilio toledán. Tendo en conta os datos da cantiga, Michaëlis sitúa a súa composición entre os anos 1228 e 1231, momento en que Abril Perez é tenente de Lamego, onde nas proximidades se localizaría o Muimenta da cantiga. Tendo en conta estes datos, e a ausencia xa comentada de *Somesso*<sup>28</sup> nos *Livros de Linhagens*, Carolina Michaëlis buscou neles a un *João Soarez Trovador* que fose contemporáneo dos personaxes citados na composición. A lectura dos mesmos lévaa a identificalo cun fidalgo da liñaxe dos Valadares, con “João Soares que foi bom trovador”. Sería fillo de Soeiro Aires de Valadares e dunha nobre de Galicia. “Debe ter florescido em dias de Affonso II (r. 1211-1223) e talvez anteriormente, no longo reinado de Sancho I, alcançando ainda o de Sancho Capello. Imagino floresceria de 1210 a 1230” (p. 305).

B. De novo o razoamento da investigadora é exemplar. A ligazón dos datos é minuciosa e é moi probable que a identificación dos personaxes da cantiga de escarnio sexa in Mellorable. Non obstante, dáse de novo un feito que reclama a nosa atención: a consideración do apelido coma un alcume que se explica en virtude da súa personalidade poemática.

C. Oliveira (*DLMGP*, pp. 358-359; *ET*, pp. 372-373; *TX*, p. 148; *TGP*, p. 196) e Tavani (*TRO*, p. 406), non invalidan, todo o contrario, a ben elaborada hipótese da estudosa xermana<sup>29</sup>. Non obstante, Tavani menciona que *Somesso* é medio-irmán de Pai Soarez de Taveirós, aspecto este que non compartimos e que non é avaliable nas liñas xenealóxicas establecidas nos *Livros de Linhagens*<sup>30</sup>. O historiador portugués introduce, de novo, datos documentais e relacións vasaláticas como punto de ancoraxe da actividade

<sup>27</sup> Trátase dun aristócrata de primeira orde, non só por descender do primeiro rei de Portugal, senón por desenvolver o cargo de mordomo da curia durante a minoría de idade de Sancho II (1226) e por posuír a tenencia de Lamego e Viseu (1228-1231 e 1244). Debeu de morrer en 1244, logo da primeira contenda entre os partidarios de Sancho II e os do futuro rei de Portugal, Afonso III o Boloñés. Sobre esta personalidade histórica, consúltese *LMP I*, pp. 459-460.

<sup>28</sup> Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, t. II, p. 307, tendo en conta a ausencia deste apelido, e a propia identificación que propón, relaciona *Somesso* co vocábulo latino *submitus*, co significado de ‘submiso’, aspecto que coincidiría coa personalidade poética do trovador.

<sup>29</sup> Na recente edición crítica de G. Videira Lopes, *Cantigas de Escárnio e Maldizer*, Estampa, Lisboa, 2002, pp. 39-40, no momento de comentar a cantiga sobre o casamento de Orraca Abril, a editora adopta punto por punto a interpretación de Michaëlis.

<sup>30</sup> É de supoñer que Tavani se apoia na árbore xenealóxica que Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, t. II, p. 312, establece para demostrar a súa hipótese sobre os Taveirós. Tendo en conta que esta hipótese non presenta a solidez argumental necesaria, a relación de parentesco citada por Tavani desaparece ao mesmo tempo cá hipótese.

poético-musical do trobador. Así, en 1223 aparece nunha doazón ao mosteiro de Fiães, situado en terras de Valadares. Sería el o *I. Sumessu* que testemuña nun documento do priorado de Vilar de Donas en 1230. O feito de que apoie a crítica de Martin Gil de Soverosa contra Abril Perez de Lumiars permítelle a Oliveira incidir na posibilidade de que Somesso fora vasalo de Martin Gil. Sitúa a cantiga de escarnio despois de 1230.

Ventura (*NC I*, pp. 108-109, *NC II*, pp. 724-726) e Pizarro (*LMP II*, pp. 785-796) valoran a importancia da liñaxe na corte portuguesa. Os membros máis activos son Soeiro Paez de Valadares<sup>31</sup> e Lourenço Soares de Valadares<sup>32</sup>. O primeiro xa destacara en tempos de Afonso II, e foi gobernador de Riba-Minho en 1222. Tras esta data tería acompañado o infante Pedro Sanchez a León, pois en 1225 figura como mordomo de Alfonso IX de León *de manu* de Pedro Sanches. Mantén relación con Roi Gomez de Briteiros e con Gil Martins e Martin Gil de Riba de Vizela, que tamén estiveron en León. Entre 1226 e 1229 aparece outra vez en Portugal, onde ocupa de novo a tenencia de Riba-Minho. A súa desaparición da Curia desde 1228 debe explicarse polo seu posicionamento a favor do Boloñés. Lígase á liñaxe dos Baian por casamento con Estevainha Ponces de Baian. Seu fillo Lourenço Soares figura en diferentes documentos entre 1251 e 1274 sen *domnus*, e conserva a tenencia de Riba-Minho desde 1280 ata 1287, momento en que desaparecen as tenencias. Pizarro reconstrúe a árbore xenealóxica dos Valadares, completando as ausencias visibles en Ventura. Así, Johan Soares (Somesso) sería fillo ben da infante de Galliza, ben de Maria Afonso de León, en todo caso, o froito do seu segundo matrimonio. Os seus irmáns directos serían Pero Soares Saraça e Afonso Soares de Valadares e os seus medio-irmáns, os fillos que tivo seu pai da súa primeira muller: Rui Soares de Valadares (doc. 1194-1196), Lourenço Soares de Valadares I (doc. 1195-1219) e Pai Soares de Valadares (doc. 1185-1204).

D. Pola nosa banda, desexamos anotar unha posibilidade para a procedencia do apelido do trobador e algunhas referencias documentais. En efecto, no *Tombo de Celanova* documéntase unha localidade chamada *Submeso / Someso*, veciña das Terras de Valadares, xa que é posible situala en Rabal, parroquia de Celanova<sup>33</sup>. En contra da hipótese de Michaëlis pensamos que o apelido non é un alcume que se refira á súa

<sup>31</sup> Fillo de Pai Soares de Valadares (doc. 1185-1205) e de Elvira Vasquez de Soverosa e irmán de Lourenço Paez de Valadares (doc. 1221), está documentado entre os anos 1222 e 1250, e foi tenente de Riba Minho entre 1222 e 1230 (*NCII*, p. 1006).

<sup>32</sup> Fillo de Soeiro Paez de Valadares e de Estevainha Ponces de Baian, está documentado entre os anos 1251 e 1299.

<sup>33</sup> J. M. Andrade Cernadas, *O Tombo de Celanova*, Consello de Cultura Galega, Santiago, 1995, t. I, doc. 368 (975-1009). Este documento é un inventario de parte das compras efectuadas por Cresconio, onde alude ás que fixo “in villa que dicent Someso territorio Sorice in loco predicto inter vineas Covesindo et vineas de domno Cuvillani que iacent circa domnus sancti Michael levat se de vineas de Armentario...”.

personalidade poética, senón que pode referirse a un topónimo<sup>34</sup>. De se poder identificar con este Someso, o trovador podería ser natural desta localidade. Esta hipótese non choca, en principio, coa identificación proposta por Michaëlis, pois hai que lembrar que o propio texto nobiliar afirma que non se sabe de onde era a segunda esposa de Soeiro Aires, o seu pai, e da que se descoñece incluso o nome<sup>35</sup>. Nada imposibilita unha relación da nai do trovador con esa localidade do concello de Celanova, veciña, repetimos, dos dominios de Valadares. Na documentación do mosteiro de Fiães atopamos, certamente, o doc. aludido por Oliveira e outros docs. que permiten novas hipóteses sobre o noso trovador<sup>36</sup>. De ser o *Johane Suariz, senior de Crecente*, presente nun doc. de 1223, poderíamos ligar a familia da súa nai cun raio de acción que encadra o río Miño pola beira galega, xa que Crecente, hoxe concello da comarca da Paradanta, forma fronteira con Portugal, está moi preto de Celanova e está case en fronte do mosteiro de Fiães e do castelo de Melgaço, centros neuráxicos da Terra de Valadares.

Aspectos centrais permiten a relación entre os dous homónimos. Por un lado, nos dous documentos figura *Martinus Sancii* como tenente do castelo de *Sancti Martini* que pensamos é o de *Latronibus*. Por outro lado, os dous documentos figuran confirmados con cargos relativos ao reino de Galicia-León. De feito, o documento que achegamos

<sup>34</sup> A nosa hipótese pode encontrar un apoio no feito de que os *cognomina* de orixe territorial, en tempos de Afonso II, son os que se impoñen no sistema de designación “embora nem sempre precedidos da preposición “de””, (Ventura, *NC I*, p. 191). Exemplos citados por esta investigadora son Pero Pais Novais, Pero Fernandes Portugal, Martin Pais Ribeiro, e nós engadimos Johan Soarez Someso.

<sup>35</sup> Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, t. II, p. 305, n. 6, bosquexa a hipótese de que a segunda esposa sexa en realidade a filla de Airas Nunes de Valadares e da súa primeira esposa, isto é, casaría coa súa media-irmá Mor Peres de Bravães. Ventura semella decantarse por esta opción. Nós optamos por seguir mantendo o anonimato –unha das posibilidades recollidas por Pizarro– pero considerando unha relación con Celanova e coa beira norte do río Miño, onde está Crecente. Neste sentido, o que facemos é seguir as indicacións do *Livro de Linhagens do Deão*, onde a primeira esposa é Elvira Nunes Velho e a segunda é a *infante da Galliza*, mentres que no *Livro de Linhagens do Conde de Barcelos* é onde se recollen a Maria Afonso, bastarda de Alfonso IX (1ª esposa) e Mor Pires de Fornelos (2ª esposa).

<sup>36</sup> A edición que manexamos é a de X. Ferro Couselo, *Tombo de Fiães*, introducción, edición, índices de Aser A. Fernández Rey, Boletín Auriense: Anexo 20, Ourense, 1995. Trátase dunha edición certamente imperfecta tanto nas lecturas como na presentación dos documentos –en desorde cronolóxica e conforme ao propio Tombo– e que parte duns bosquexos de lectura de Ferro Couselo e non sabemos se o autor encargado da edición revisou a mesma. A pesar de que cómpre ter precaución coas súas lecturas, optamos pola súa utilización tendo en conta que non dispoñiamos doutras edicións a man. O doc. referido por Oliveira é o nº 232, onde *domnus Johannes Suerii dictus Submessu* fai doazón a Gundíalvo do convento de *Santa Maria de Fenalis* dunhas casas que ten no lugar de Chaianos. O doc. onde xorde a referencia a Crecente é o nº 196. Outros docs. que talvez se refiran ao noso autor poden ser o nº 249, de 1216, onde aparece un *Johannes Suerii* que fai doazón do casal de Facuco, e o nº 254, de 1246, onde vemos un *Johannes Suerii miles* en relación cunhas casas que foron de *Marie Pelagii Ribiere*, que identificamos coa homónima amante do rei Sancho I.

como hipótese, o nº 196, é do mesmo ano que o achegado por Resende, e nel indícase ademais que Johan Soarez é señor de Crecente por delegación de *Martinus Sancii*. Polo tanto, semella que era vasalo seu.

Os datos non son inequívocos e mesmo observamos lagoas na información que se ofrece. Por iso, o camiño, á hora de formar unha hipótese, é reconstruír na medida do posible os lazos de parentesco. Entre os fillos de Sancho I figura un tal Martin Sanchez, irmán de Pedro Sanchez, infante que figura na corte de Alfonso IX de Galicia-León como meiriño seu entre 1223 e 1230. Deste Martin Sanchez, Pizarro (*LMP* I, p. 166) unicamente di que “c.c. Eulália Pires de Castro”. Un dato mínimo, pero que pode servir de moita axuda á hora de construír a nosa hipótese. Leonina Ventura, pola súa banda, non achega datos sobre este medio-irmán de Pedro Sanchez, quizais por non estar vivo cando chega Afonso III ao trono. Tivemos que consultar listaxes de nobres galego-leoneses para atopar datos sobre a importante familia dos Castro e para encontrar algún dato sobre un tal Martin Sanchez. Torres Sevilla infórmanos sobre o irmán de Eulalia, Alvar Pérez de Castro, fillo de Pedro Fernandez de Castro. A importancia de Alvar reflíctese no feito de que desenvolvera altos cargos na corte de Alfonso IX de Galicia-León sendo en 1221 tenente de León, Estremadura e Asturias, entre 1221-1222 alférez real e en 1223 mordomo do monarca<sup>37</sup>. Caso curioso igualmente: tanto Martin Sanchez coma Pedro Sanchez sucederán no cargo de *signifer regis* e de tenente *territorio Legionense*, respectivamente, ao propio Alvar Perez. Pode ser mera coincidencia, pero semella existir unha relación clara entre a aparición de Martin Sanchez e a de Pedro Sanchez na corte do rei de León. De feito, Martin Sanchez exerce de *signifer regis* entre 1222 e 1227 e Pedro Sanchez exerce de gobernador de León entre 1223 e 1230. Con anterioridade, vemos a Martin Sanchez exercer a tenencia de Bierzo e Boeza en 1218. Nos dous casos sucede a Alvar Perez de Castro, o seu cuñado se a nosa identificación é acertada. Torres Sevilla non dá máis datos. Non nos informa sobre a identidade concreta deste Martin Sanchez pero do que non temos dúbidas á hora de consideralo irmán do infante Pedro Sanchez, ambos fillos de Sancho I, pero que se enfrontaron a Afonso II, seu irmán, para axudar o seu cuñado Alfonso IX, que casara con Teresa Sanchez. Este sería o *cursus honorum* de Martin Sanchez considerando que é el o que aparece nos documentos do mosteiro de Fiães:

- a) 1218: tenente de Bierzo e Boeza.
- b) 1222-1227: *signifier regis* de Alfonso IX<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> M. Torres Sevilla, *Linajes nobiliarios de León y Castilla*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1999, pp. 92-93.

<sup>38</sup> Os datos de a) e b) en Torres Sevilla, *Linajes*, p. 450, pp. 471-472.



c) 1219 (297)<sup>39</sup>; 1222 (357, 366, 370, 372); 1223 (393); 1224 (208, 226, 371, 388); 1225 (358, 378, 380, 389); 1226 (279); 1227 (332, 379); 1228 (404): tenente da Limia<sup>40</sup>.

d) 1220 (394), 1228 (404): tenente de Santa Cruz, preto de Xunqueira de Trives.

e) 1223 (196, 232): tenente do castelo de San Martiño.

f) 1224 (261): tenente de Toroño.

h) 1225 (278), 1226 (272): tenente de Valadares.

Temos, polo tanto, sospeitas fundadas de que Johan Soarez Somesso estivo ao servizo de Martin Sanchez, documentado entre os anos 1218 e 1228 como un dos máis activos defensores dos intereses do rei de Galicia-León Afonso IX na franxa de fronteira. Un vixilante privilexiado para frear a política do Norte de seu irmán Afonso II. Este sería o hipotético percorrido vital de Johan Soarez Somesso *senior de Crecente*.

a) 1216 (doc. nº 249): *Johanes Suerii* fai unha doazón do *casal de Facucu* ao mosteiro de Fiães. Redáctase o documento no que se enumeran os cargos do territorio galego-leonés: as tenencias de Toronio (en mans de Nuno Nuni) e de San Martiño (Menendus Fernandi). O casal de Facucu está *sub castello Sancti Martini de Latronibus* (doc. 27).

b) 1223 (docs. 232 e 196): citámoslos na orde cronolóxica que pensamos que poden ter. A doazón é de *Johannes Suerii dictus Submessus* e aparece como tenente do castelo de San Martiño Martin Sanchez e en Crecente *P. Pelagii*. No mesmo ano aparece xa *Johanes Suerii* como señor de Crecente por delegación do tenente do Castelo de San Martiño, Martin Sanchez. Como alférez cítase o infante Pedro (Sanchez), o irmán. Cremos que este documento completa a relación entre os dous irmáns, Johan Soarez Somesso e un membro da familia Valadares, Soeiro Paez que, lembremos, foi mordomo de León por delegación do infante Pedro Sanchez.

a) 1233 (doc. 212): *Johane Suarit armigero* testemuña. Menciónase a tenencia do castelo de Santa Cruz, preto de Xunqueira de Trives (doc. 208), en mans de *Petrus Fernandi* (dito Mangion).

b) 1239 (doc. 259): *domno Johane Suerii et domno Roderico Petri* tenentes do *castellum Sancte Crucis*.

c) En 1242 vemos a *Juan Suerio llamado Sumenso* chegar a acordos sobre o padroado das igrexas de Santa Cristina de Baleixi e Santa Uxía de Saetados co mesmo

<sup>39</sup> Primeiro citamos o ano, entre parénteses a numeración que ofrece o editor do Tombo e, finalmente, a tenencia coa que aparece beneficiado.

<sup>40</sup> En 1219 a documentación menciona a “domno Martino Sancii tenente de Limiam et Sarriam”. F. J. Pérez Rodríguez, *Os documentos do Tombo de Toxos Outos*, Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela, doc. 47 (1219/06/15. Romariz; f. 32rv do Tombo).

don Lucas bispo de Tui<sup>41</sup>, e non podemos esquecer que o bispado de Tui chegou a exercer dominio sobre 21 igrexas de Terra de Valadares<sup>42</sup>. Sería estoutro dato o que avalaría a nosa identificación co señor de Crecente, xa que Santa Cristina de Baleixi é identificable coa parroquia de Santa Cristina de Valeixe, hoxe pertencente ao concello da Cañiza e, polo tanto limítrofe co concello de Crecente. A outra localidade, Santa Uxía de Saetados, correspóndese coa actual Santa Uxía de Setados, parroquia do municipio das Neves, na mesma fronteira con Portugal<sup>43</sup>.

d) 1246 (doc. 254): menciónase unha casa que foi de *Marie Pelagii Ribiere*, onde vive *Petrus Ligone nec super hereditate de casali Facucu*, o casal doado por *Johanes Suerii* no documento do ano 1216. Como testemuña figura *Johannes Suerii miles*. Lembremos que a Ribeiriña foi unha das amantes do pai de Martin Sanchez, o rei Sancho I.

De ser válida a nosa hipótese, Johan Soarez Somesso tería acompañado a Martin Sanchez formando parte quizais do seu séquito (ou integrado no séquito do infante Pedro). Entre os anos 1223 e 1233 percorrería as terras de fronteira. A súa valía como militar permítelle gozar da tenencia do castelo de Santa Cruz (non é posible determinar por canto tempo). Do que estamos case seguros é de que desde 1223 debeu exercer o señorío de Crecente, tal como o permite aseverar o documento de 1242. Nos episodios convulsos que afectaron aos reinados de Afonso II e Sancho II, Johan Soarez debeu de velar pola integridade do patrimonio dos Valadares tanto en terras galegas coma na franxa fronteiriza. A dúbida é saber se eran terras que viñan por parte da nai e que aumentaron o patrimonio do pai despois de casar con esa dona descoñecida de Galicia, ou ben cabe

<sup>41</sup> P. Galindo Romeo, *Tuy en la Baja Edad Media. Siglos XII-XIV*, Instituto Enrique Flórez, CSIC, Zaragoza, 1923 (1ª edic.), p. 78, é quen cita un doc. do arquivo catedralicio de Tui onde consta que “en 1242 Juan Suerio llamado Sumenso, renuncia en manos de D. Lucas el patronato que le correspondía sobre las iglesias de Santa Cristina de Baleixi y Santa Eugenia de Saetados, a cambio del prestimonio vitalicio que D. Lucas le hizo sobre los casales de Palacio y so la carreira en Saetados (AT, doc. 13/26, 25 outubro 1242)”.

<sup>42</sup> A pesar de que non é factible precisar os límites dos territorios diocesanos, o certo é que o río Lima exercía de fronteira entre a diocese bracarense e a tudense, quedando os territorios ao norte do Lima baixo a influencia tudense. Polo tanto, non debe de estrañar que, unha vez se produce a creación da nación portuguesa, se dean constantes transaccións que buscan inserirse dentro da nova estratexia espacial e, por empregar un termo económico, redistribuír as alianzas e redefinir as bases do patrimonio eclesiástico. Sobre a distribución do espazo portugués en diferentes *territorios* pódese consultar o traballo de P. Merea / A. Girão, “Territorios portugueses no século XI”, *Revista Portuguesa de História*, t. II, 1943, pp. 255-263. En 1258 podíanse diferenciar os seguintes territorios na franxa que vai entre o río Lima e o río Miño: Caminha, Cerveira, Fraiã, Pena da Rainha, Valadares (serían os territorios limítrofes con Galicia de oeste a este); por debaixo deles, San Martinho e Ponte de Lima, Correlhã, Valdevez. Non obstante, Ventura (*NCI*, pp. 272-273, *NCII*, pp. 1006-1007) parece que considera a terra de Riba-Minho como unha rexión que abrangue un número amplo de terras pequenas e que “a linhagem que a deteve desde meados do século XII até ao primeiro quartel do século XIII (retomando-a no final deste século), retira o apelativo da linhagem de uma das *terras* que integram o conjunto, Valadares” (p. 272).

<sup>43</sup> Lembremos mesmo que ata 1904 o concello das Neves era coñecido como Setados.

a posibilidade de que eses dominios xa foran da liñaxe por vía paterna, tendo en conta a súa orixe galega<sup>44</sup>. En todo caso, o noso trobador debeu de estar activo ata 1246 como mínimo e podemos fixar os inicios da súa actividade entre 1215 e 1220. Estamos seguros que unha análise da documentación do mosteiro de Melón deparará máis documentos que, seguramente, cambiarán o perfil que construímos de forma hipotética.

Máis dubidosa –aínda que non imposible– é a súa identificación co *I. Submesso* presente en Vilar de Donas<sup>45</sup>. Podería tratarse aquí do *Johannes Roderici apodado Submesso*, que xunto coa súa irmá Maria Roderici, fillos de Roderici Pelaiz, venden a Pedro Calvo, monxe de Santa María de Monfero, a herdade de Freamelle. Sería, quizais, orixinario da localidade do mesmo nome presente na parroquia das Viñas (A Coruña)<sup>46</sup>.

### 2.3. PAI SOAREZ DE TAVEIROS

A. Michaëlis comeza por sinalar a presenza dunha mención explícita ao nome da amada do trobador: “E vos, filla de don Paay / Moniz (...)”, (3-4 II). Trátase da famosa cantiga da *guarvaya* (115,7<sup>bis</sup>). Despois, céntrase noutras referencias contextuais achegadas pola rúbrica da cantiga *Vi eu donas encelado* (135,3): “segundo a epigraphe de uma das tenções (CA 394), o Pay Soares de que tratamos, era irmão de um Pero Velho (de Taveirôs)”<sup>47</sup>. As súas pescudas procuraron relacionar os distintos nomes e topónimos presentes nestas dúas cantigas. A fonte privilexiada da busca foi a literatura nobiliar e os resultados foron negativos para Pai Soares, pero “em compensação, creio ter identificado o irmão Pero Velho, e provado o seu parentesco com a dama cantada por Pay”<sup>48</sup>. A identificación repousa no feito de relacionar a Pero Velho coa liñaxe dos Velho, en concreto con Pero Soares o Escaldado, aínda admitindo que “embora nada conste a respeito de um seu irmão (quer legítimo, quer ilegítimo) de nome Pay Soares” (p. 311). A hipótese de Michaëlis complétase apelando á veciñanza xeográfica das posesións dos Velho (Pai Soares e Pero Velho) coa localidade de Ponte de Lima, lugar do que é orixinario Martin Soares, trobador co que Pai Soares mantén relacións literarias probadas. No que se refire ao topónimo Taveirós a erudita alemá di que só coñece localidades deste nome en Galicia. En función deste feito pensa na remota posibilidade

<sup>44</sup> É igualmente posible unha nova hipótese: o trobador coñecido co nome de Johan Soares Somesso, natural desa localidade de Celanova e señor de Crecente, non é identificable co membro da liñaxe dos Valadares.

<sup>45</sup> *I. Sumessu* aparece nun doc. asinado por Lopo Moniz de Trasancos. J. L. Novo Cazón, *El priorato santiaguista de Vilar de Donas en la Edad Media (1194-1500)*, Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, 1986, doc. 11 (1230, set., s.d.).

<sup>46</sup> J. L. López Sangil, “Relación de la documentación del Monasterio de Sta. María de Monfero”, *Estudios Mindonienses*, 18, 2000, pp. 279-740 [doc. 216 (1224, marzo, 27)].

<sup>47</sup> Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, t. II, p. 309.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

de que un fidalgo portugués gobernara a terra galega. As mencións a dona Maior e a don Rodrigo Gomez de Trastamar contidas na rúbrica de *Vi eu donas encelado* permítenlle situar a feitura da cantiga entre os anos 1215 e 1228 en Galicia, na rexión de Trastamara, en tempos de Alfonso IX<sup>49</sup>. A filla de don Pay Moniz é identificada por Michaëlis con Maria Paes de Ribeira, filla de Pay Moniz de Cabreira e Ribeira e de Urraca Nunes a Bragançõa e sería, en función das alianzas matrimoniais, *parenta* dos irmáns Taveirós. Ademais, un feito que logo foi repetido en numerosas ocasións, Michaëlis situou a composición da cantiga da *guarvaya* “antes de 1200 –talvez em 1198” (p. 321), unha das primeiras cantigas da lírica profana galego-portuguesa.

B. No establecemento da hipótese, Michaëlis déixase levar por un espírito nacionalizador. En primeiro lugar, forza os silencios dos *Livros de Linhagens*. En segundo lugar, non atende aos indicios que lle sinalan a fragilidade das súas conxecturas como o feito central de que os *Livros de Linhagens* escurecen o nome dun irmán Pai Soarez. En terceiro lugar, dirixe os argumentos poéticos de tal forma que lle permitan encadrar os datos históricos dos que dispón.

C. O primeiro en romper a liña iniciada por Michaëlis foi Resende de Oliveira (*ET*, pp. 401-402)<sup>50</sup> para quen Pai Soarez é “um trovador galego da primeira metade do séc. XIII, com ligações, quer fossem de ordem vassálica ou não, ao magnate galego D. Rodrigo Gomes de Trastâmara” (p. 401). Igualmente, a identificación do Pai Moniz co homónimo do *Livro de Linhagens* é posta en dúbida pola existencia na documentación galega de polo menos tres homónimos máis: Pai Moniz de Rodeiro, Pai Moniz de Refronteira e Pai Moniz Varela (p. 402). A hipótese aberta polo historiador portugués foi retomada e afondada por Vallín en diversas ocasións, pero a efectos de rigorosidade quedarémonos coa publicación da súa tese de doutoramento<sup>51</sup>. O

<sup>49</sup> Como é habitual no proceder da investigadora, logo de apuntar os nomes presentes nos textos, dedícase a ofrecer unha biografía bastante completa dos distintos personaxes, Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, t. II., pp. 314-320.

<sup>50</sup> Empregamos loxicamente a publicación da súa tese de doutoramento, defendida en 1992, da que foi espallando algunhas novidades con anterioridade. Remitimos, por exemplo, aos dous seguintes artigos: “A cultura trovadoresca no ocidente peninsular: trovadores e jograis galegos”, *Biblos*, LXIII, 1987, pp. 1-22 e “Do cancionero da Ajuda ao ‘Livro das cantigas’ do conde D. Pedro. Análise do acrescento à secção das cantigas de amigo de ω”, *Revista de História das Ideias*, 10, 1988, pp. 691-751. No primeiro é onde xa deixa constancia das dúbidas que encerra a hipótese identificativa de Michaëlis sobre Pai Soarez de Taveirós ao consideralo “um trovador galego da primeira metade do séc. XIII”, p. 18; máis adiante (p. 21) discute a identificación realizada por Michaëlis entre Pero Velho de Taveirós e Pero Velho Escaldado.

<sup>51</sup> G. Vallín, *Las cantigas de Pay Soarez de Taveirós. Estudio histórico y edición*, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1996. Nas pp. 1-5 dá datos xeográficos sobre Taveirós; nas pp. 16-39 analiza a conexión do trobador coa corte de Rodrigo Gómez de Trastamar ou Trava; nas pp. 40-52, finalmente, recolle os testemuños documentais. Outras referencias son: G. Vallín, “Pay Soarez de Taveirós: datos biográficos”, *Actas do IV Congreso Internacional da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 outubro de 1991)*, Cosmos, Lisboa, 1993, pp. 39-42; G. Vallín, “Pay Soarez de Taveirós y la corte del Conde

topónimo que dá nome á familia Tabeirós localízase no actual concello da Estrada, na provincia de Pontevedra, onde designa un val que se estende uns 15 km. No centro do val está a igrexa de Santiago de Tabeirós con lembranzas do seu pasado medieval. Vallín recolle a presenza na documentación galega dos tres Pai Moniz e xa introduce unha novidade interesante: Pai Moniz de Rodeiro tiña unha filla chamada *Maria Pelagii* e é, probablemente, a dona representada pola cantiga da *guarvaya*. Para confirmar a natureza galega e a súa hipótese, Vallín recolle varios membros definidos polo locativo *de Taveiros*: 1267, doazón de *Urraca Yáñez* e seu marido *Vasco Pérez, milite de Taveiros*, ao mosteiro de Carboeiro; 1278, testemuña nun doc. de Oseira, *Lourenço Perez de Taveyroo*; 1300, tamén en Oseira, aparece un *Iohan Vasqes cavaleyro de Taveyros*, quizais o fillo do Vasco Pérez, segundo Vallín (p. 42). A onomástica permite establecer unha relación de irmandade entre Vasco Perez e Lourenço Perez que, á súa vez, poderían ser fillos dun Pero Velho (o trovador e irmán de Pai Soarez). Na documentación que estuda Vallín non aparece o noso trovador. A non ser que se poida identificar co *Pelagio Suerii*, marido de *Urraca Roderici*, documentado en 1220 e 1228 comprando e vendendo casais nas localidades de Prado e Couso, ambas pertencentes ao partido xudicial da Estrada (pp. 48-49). O centro privilexiado para o desenvolvemento da súa actividade poético-musical é a corte de Roi Gomez de Trava. A súa presenza en Castela déixaa como unha posibilidade incerta. O período de actividade queda inserido nunha franxa que vai desde 1220 ata 1240 *grosso modo*. Tavani (*TRO*, p. 424) mantén abertas as dúas hipóteses, a de Michaëlis (orixe portuguesa) e a de Resende de Oliveira e Gema Vallín, sen optar por ningunha delas.

D. As conclusións da publicación da tese de doutoramento contradín, en certo modo, o que a propia Vallín divulgara en *DLMGP*, onde non só dicía que Pai Soarez de Taveirós desenvolvera a súa actividade en contacto coa corte portuguesa de Sancho I, rei entre 1185-1211, e na corte de Roi Gomez de Trava, senón que fala dun documento “datado das primeiras décadas do século XIII, onde surge como testemunha un cavaleiro de Taveirós de nome *Pelagius Payz*, que todos os indicios apuntan como fillo do trovador” (p. 503b). O defecto é non ofrecer a fonte de tal referencia. Ademais, tendo en conta que *DLMGP* semella anterior á publicación da tese, non entendemos como nesta non se ofrecen os pormenores de tal incidencia documental<sup>52</sup>.

A rúbrica de *Vi eu donas encelado* é, sen dúbida, unha das máis interesantes dos nosos cancioneiros pola súa riqueza informativa. É de rigor, polo tanto, citala nas partes que nos interesan: “Esta cantiga fez Pero Velho de Taveiros e Paai Saorez, seu irmão, a duas donzelas mui fremosas e filhas d’algo as[s]az que andavan en cas Dona Maior,

---

de Traba”, *O Cantar dos Trobadores*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1993, pp. 521-531 e *DLMGP*, pp. 503-504.

<sup>52</sup> Chama a atención a estes efectos a consideración efectuada por Vallín, *Las Cantigas*, p. 47, sobre “la posibilidad de que sencillamente no llegara a tener descendencia” Pai Soarez.

molher de Don Rodrigo Gomez de Trastamar'. (...)»<sup>53</sup>. Grazas a ela coñecemos non só o parentesco entre Pero Velho e Pai Soarez, senón tamén a presumible existencia de cenáculos poéticos nas casas das grandes señoras. O problema reside precisamente en saber determinar o alcance conceptual do termo *casa*. Esta foi precisamente unha das preocupacións do recente estudo presentado por Frateschi Vieira á hora de procurar definir que se entende por *cas dona Maior*<sup>54</sup>.

#### 2.4. MARTIN SOAREZ

A. Comeza Michaëlis por indicar as identificacións que desbota (un nobre que testemuña en documentos do reinado de Afonso III; outro nobre co señorío de Baguim, parente dos Mogudos de Sandim) para centrarse nos elementos que poden servir de guía á hora de deseñar o bosquejo do seu perfil e da súa identidade<sup>55</sup>:

a) Oriúndo de Riba de Lima, segundo consta na rúbrica explicativa da cantiga *en maneira de tençon* que Martin Soarez mantén con Pai Soarez, B 144 (LPGP 97,2)<sup>56</sup>.

b) A rúbrica anterior acréditao como o mellor dos trovadores.

c) Por medio da mesma rúbrica sabemos da súa relación con Pai Soarez de Taveirós.

d) A rúbrica de B 172 (LPGP 97,32) infórmanos de que mantivo relacións (non se sabe o talante das mesmas) con Roi Gomez de Briteiros<sup>57</sup>.

e) O feito de dedicar cantigas a un tal Johan Fernandiz o Mouro relaciónao con Johan Soarez Coelho. Cantigas que Michaëlis sitúa entre os anos 1241-1244 (p. 323).

f) A rúbrica de B 1358 / V 966 (LPGP 97,22) achega os datos de que é unha cantiga de *mal dizer aposto* que dedica a Afons'Eanes do Coton<sup>58</sup>.

g) Michaëlis aínda anota que o contexto da conquista de Xaén, topónimo que aparece en V 967 (LPGP 97,45), lle permitiría ao trovador relacionarse con Rodrigu'Eanes Redondo, Pedr'Amigo de Sevilha e Pero da Ponte.

h) Con este último aínda participa no ciclo de cantigas de escarnio dedicadas a Sueir'Eanes.

<sup>53</sup> Citamos da edición de X. C. Lagares, *E por esto fez este cantar. Sobre as rúbricas explicativas dos cancioneiros profanos galego-portugueses*, Laivento, Santiago de Compostela, 2000, rúbrica nº 6, p. 110.

<sup>54</sup> Y. Frateschi Vieira, *En Cas dona Maior. Os trovadores e a corte senborial galega no século XIII*, Laivento, Santiago de Compostela, 1999. Para un aproveitamento dos datos biográficos xa coñecidos sobre os irmáns Taveiros, véxanse as pp. 131-134.

<sup>55</sup> A biografía de Martin Soarez vén en Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, II, pp. 321-336, aínda que é nas pp. 321-323 onde adianta un resumo da mesma.

<sup>56</sup> Véxase Lagares, *E por esto fez*, rúbrica nº 8, p. 112.

<sup>57</sup> Lagares, *E por esto fez*, rúbrica nº 9, p. 113.

<sup>58</sup> Lagares, *E por esto fez*, rúbrica nº 54, p. 158.

O groso do estudo biográfico do trovador (pp. 324-332) está dedicado a desenvolver a xenealoxía dos Sousa, de onde provén Elvira Anes da Maia, a muller que *roussou* Roi Gomez de Briteiros (anécdota da rúbrica de B 172). Michaëlis xustifica este *excursus* polo feito de que permite contextualizar mellor a cantiga de Martin Soarez e a referencia ás *netas de Conde* (nº 97,32, 6 I). Sen afondar na identidade das mesmas, Michaëlis estima que Roi Gomez de Briteiros realizou o rapto de Elvira Anes no ano 1227 e que debe de ser arredor deste ano, polo tanto, que se teña que situar conxecturalmente a feitura da cantiga de Martin Soarez<sup>59</sup>. O texto que contén a referencia a Xaén debe de ser inmediatamente posterior a 1246 (p. 334). A principal actividade poética do trovador centraríase no reinado de Sancho II. Refírese tamén a estudosa a que apareceran documentos que proban a paternidade de Martin Soarez con respecto a Johan Martins Trovador, mencionado nos *Livros de Linhagens*, e a muller do trovador, Maria Soarez, que casara en segundas nupcias con João Afonso<sup>60</sup>. As referencias dos documentos permítenlle a Michaëlis avanzar a hipótese de que Martin Soarez non chegou a 1270 (p. 335). Si acepta identificalo cun homónimo presente como xurado en 1220 nas terras de Riba de Lima, onde nacera o trovador.

B. A hipótese semella ben establecida nos elementos dispoñibles. Unha vez máis, os elementos priorizados son os histórico-documentais coñecidos e os elementos derivados da manuscritura e da interpretación das cantigas, se ben se nota un exceso informacional referido aos Sousa que, en realidade, non forman o contexto da cantiga, xa que a rúbrica da composición contén o esencial para introducirmos nese contexto: o nome da raptada e o parentesco: *filha de Don Joan Perez da Maia e de Dona Guiomar Meendiz, filha d'el Conde Meendo*. Outro elemento que queda un tanto no aire é a posible relación de vasalaxe de Martin Soarez: a única que se anota é a dos Sousa, pero non queda ben perfilada.

C. Resende de Oliveira (*ET*, pp. 386-388)<sup>61</sup> foi quen deu, por vez primeira, cunha mención documental que cumpre cos requisitos necesarios para ser o noso trovador. Así, en 1241 vémosto como testemuña nunha venda realizada por Martin Garcia e a súa muller, Sancha Gonçalves, ao mosteiro de Santa Cruz (p. 387). O feito relevante é que Martin Soarez aparece definido como trovador. De ser identificado o vendedor con Martin Garcia de Parada, membro dunha liñaxe que tivo certa relevancia durante o século XII, é moi probable que Martin Soarez fora o seu vasalo. Partidario do rei Sancho II, acompañouno ao seu exilio castelán, permanecendo con el na corte de Toledo. Resende estima que entre a data da venda e 1251 debeu estar en Castela. Parece claro, polo tanto,

<sup>59</sup> Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, II, p. 333, deixa tamén aberta a posibilidade de que a composición da cantiga se realizara en 1248.

<sup>60</sup> P. de Azevedo, "O trovador Martim Soárez e seu filho João Martinz", *Revista Lusitana*, V, 1898, pp. 114-136.

<sup>61</sup> Nas obras posteriores (*TX*, p. 156; *TGP*, p. 198) reproduce a esencia do que presenta en *ET*.

que se teña que ligar a traxectoria de Martin Soarez á do seu señor. As datas anotadas coinciden coas referencias das súas cantigas e coas relacións literarias que mantén, tal como constatara Michaëlis, demostrándose que a súa conxectura tiña solidez. Antes de 1262, Martin Soarez realiza unha doazón de bens ao mosteiro de Alcobaça e todo apunta a que 1260 sexa a data límite da vida do trobador<sup>62</sup>; de novo, a intuición de Michaëlis revélase como acertada. Tendo en conta a posible identificación co xurado homónimo xa sinalado por Michaëlis, a súa actividade poética desenvolveríase entre 1220 e 1260. Bertolucci, autora anos antes da edición crítica do trobador<sup>63</sup>, recolle e acepta as hipóteses documentais de Resende de Oliveira na voz que elaborou para o *Dicionário* coordinado por Lanciani / Tavani (*DLMGP*, pp. 441-444a), tal como fai Tavani (*TRO*, p. 417), engadindo que coñecemos o nome dun seu irmán, tamén trobador, a través da rúbrica atributiva de B 848 / V 434 (*LPGP* 55,1). Este aspecto é posto en dúbida por Resende de Oliveira.

D. Nas diferentes biografías, agás en Bertolucci (*DLMGP*, p. 441a), non se comenta a data que dá Michaëlis para a composición de *LPGP* 97,32, a cantiga onde Martin Soarez alude ao rapto cometido por Roi Gomez de Briteiros. De aceptarse que xa está activo en 1220, a data fixada pola estudosa xermana, 1227, como primeira hipótese, cadraría perfectamente. Bertolucci anota 1230 como data aproximada<sup>64</sup>.

## 2.5. ROI GOMEZ DE BRITTEIROS

A. Fillo de Gomes Mendes e neto de Mem Pires, é o primeiro señor de Briteiros. As terras de orixe do patrimonio localízanse na parroquia de San Salvador de Briteiros, entre Guimarães e Braga. Michaëlis sitúa o seu nacemento arredor do ano 1210. Os episodios destacados da súa biografía son o rapto de Elvira Anes da Maia e a súa ardente defensa da subida ao trono portugués de Afonso III o Boloñés. Como mostra desa defensa acompañou o Boloñés na súa estada en París nos xuramentos que ían poñer fin á anarquía característica coa que é descrito o reinado de Sancho II. Anterior a esta verdadeira guerra civil polo trono portugués é o rapto da representante dos Sousa. En concreto, como dixemos na parte dedicada a Martin Soarez, a cantiga nacería cara ao 1227. As cantigas que atacan a Johan Fernandiz o Mouro (B 1543-B 1544 = nº 144,1-144,2) relaciónano con Martin Soarez, Afons'Eanes do Coton e con Johan Soarez

<sup>62</sup> O historiador portugués utiliza dous traballos de P. de Azevedo, "O trovador Martim Soárez e seu filho João Martinz", *Revista Lusitana*, V, 1898, pp. 114-136 e "O trovador Martim Soares e a sua família (Documentos)", *Revista Lusitana*, XXI, 1918, pp. 246-279. Loxicamente, atenta a todas as novidades, Michaëlis utilizou o primeiro (véxase a referencia en Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, t. II, p. 334, n. 3).

<sup>63</sup> V. Bertolucci Pizzorusso, *As poesías de Martin Soares*, Galaxia, Vigo, 1992 (en tradución de E. X. González Seoane da edición italiana de 1963).

<sup>64</sup> Resende de Oliveira, *ET*, p. 432, anota a data de Michaëlis na ficha dedicada ao autor do rapto, Roi Gomez de Briteiros.



Coelho. Seu fillo, Men Rodriguez de Briteiros, e seu neto, Johan Mendiz de Biteiros, tamén se dedicaron a trobar cantigas. O irmán de Roi Gomez de Briteiros foi armado cabaleiro por Gonçalo Mendes de Sousa II (p. 333), o que sitúa os primeiros como vasalos dos segundos. Debeu de morrer novo, tendo en conta que, despois de ser nomeado mordomo-mor (1248), desaparece da documentación.

B. De novo a hipótese biográfica semella ben construída nos datos que manexa Michaëlis a inicios do século XX. Aínda así, queremos indicar que desexaríamos máis reflexión sobre o espazo de produción das cantigas que fan escarnio de Johan Fernandiz o Mouro. Axudaríanos a entender as peculiaridades do xogo trobadoresco, xa que se é certo que Martin Soarez critica a actuación de Roi Gomez de Briteiros, non deixa de sorprenden que constrúan entre eles un ciclo poético que os familiariza e sitúa nun mesmo ambiente.

C. Resende de Oliveira (*ET*, pp. 431-432) adianta a data de nacemento ata finais do século XII, baseándose en que “com efeito, antes de 1220 exigia, indevidamente ao que parece, tributos na terra de Nóbrega” (p. 431). O historiador achega unha nova mención documental de 1230, onde é probable que sexa o trobador quen asista como testemuña nunha doazón da raíña Mafalda á Orde do Templo. Lembremos que entre 1226 e 1230, tal como recollen Resende e Ventura (*NCI*, pp. 82-83, *NC II*, pp. 619-622), Roi Gomez exerceu de mordomo en León de man de Pedro Sanchez<sup>65</sup>. Isto significa que regresou a terras portuguesas antes de saír definitivamente (ata 1238, polo menos) para terras francesas<sup>66</sup>. A data da súa morte coincide coa que fixara Michaëlis: c. 1248. A súa liñaxe coñeceu un relevante ascenso debido á súa fidelidade ao Boloñés, conseguindo unha posición relevante ata situarse á mesma altura que as vellas familias nobiliarias (Albuquerque, Sousa, Baian e Riba de Vizela). Os fillos de Roi Gomez, Men Rodriguez e Johan Rodriguez, o primeiro deles tamén trobador, conseguirán as tenencias da Maia (Men Rodriguez, entre 1251 ata 1287) e Basto (Johan Rodriguez, 1287) [*NCI*, pp. 109-110]. Finazzi-Agrò (*DLMGP*, pp. 583b-584b) recolle, punto por punto, en síntese, os argumentos propostos por Michaëlis, e o mesmo fai Tavani (*TRO*, p. 438).

D.

<sup>65</sup> Para unha biografía do infante Pedro Sanchez, véxase Ventura (*NC II*, pp. 563-564).

<sup>66</sup> Pizarro, que resume os datos coñecidos (*LMP II*, p. 758), introduce unha novidade ao dicir que “terà regressado ben mais cedo do que até aquí se julgava (1245), uma vez que o encontramos em 1238, ano em que tinha uma contenda com o ab. de S. Gens de Montelongo”. En efecto, tanto Resende de Oliveira como Ventura sosteñan que o trobador se ausentara de Portugal ininterrompidamente ata 1245. Non obstante, o certo é que despois desta referencia de 1238 non volve a aparecer na documentación ata 1245, o que pode significar unha nova ausencia do país.

## 2.6. AIRAS CARPANTO

A. A lectura correcta de seu apelido esperta as primeiras dúbidas sobre o autor: *Carpancho* ou *Corpancho*? A opción de Michaëlis é *Corp-ancho*, que agocharía un alcume alusivo á súa fisionomía. A conclusión final é que “á falta do patronymico e appellido, é impossível descubrir este Aires que talvez fosse jogral” (p. 342).

B. Resaltamos a conclusión final de Michaëlis, xa que vai ser unha tendencia moi seguida polos estudiosos da lírica galego-portuguesa: se non hai patronímico, non é un trobador, senón un xograr. Os recentes documentos atopados sobre este autor, que presentaremos nos apartado seguinte, permiten romper a inercia desa tendencia.

C. Resende de Oliveira (*ET*, pp. 315-316) só introduce a través da colocación do autor nos cancioneros a posibilidade de que sexa un cabaleiro galego activo durante o segundo terzo do século XIII. Minervini (*DLMGP*, p. 25) non engade nada á breve fisionomía bosquexada por Michaëlis. Tavani (*TRO*, p. 382) segue o mesmo ronsel e reduce as probabilidades da hipótese de Resende de Oliveira que o consideraba cabaleiro pola súa colocación: “talvez jogral galego, menos provavelmente cavaleiro e trovador, sempre natural da Galiza”. Será o propio Resende (*TGP*, p. 187), amosando así una constante lectura das fontes documentais e históricas, quen achegue un dato ilustrativo: “seria natural da região do arcediagado de Cornado, situada a norte do Ulla, entre os afluentes Brandelos e Iso, onde se encontra documentado”<sup>67</sup>. Esta observación foi seguida e traballada con profundidade por Souto Cabo e Frateschi Vieira que, en datas recentísimas, ofrecen unha biografía detallada do trobador coa edición dos documentos que se relacionan con Airas Carpancho.

D. De non ser pola recente achega de Souto Cabo / Frateschi Vieira seguiríamos na incerteza con respecto á súa condición social e interpretativa<sup>68</sup>. O responsable da parte histórico-biográfica é Souto Cabo. Editan catro documentos do *Tombo C* do Arquivo da catedral de Santiago de Compostela. Entre eles figura o que deu lugar á referencia dada por Mercedes González Vázquez, un documento de 1230 no que aparece *Arias Fernandi dictus Carpanchus miles* que fai doazón á igrexa de Santiago da parte que lle corresponde nos beneficios eclesiásticos de *Sancti Vicentii de Alon* (Santa Comba), *Sancti Vicentii de*

<sup>67</sup> O dato provén da lectura de M. González Vázquez, *El Arzobispo de Santiago: Una instancia de poder en la Edad Media (1150-1400)*, Seminario de Estudos Galegos, Sada / A Coruña, 1996, p. 254, n. 121.

<sup>68</sup> J. A. Souto Cabo / Y. Frateschi Vieira, “Airas Fernandes, dito “Carpancho”, trovador compostelano”, no prelo. Agradecemos profundamente aos seus responsables a consulta do seu traballo, que auguramos sentará unha nova vía interpretativa (documentada) sobre a lírica galego-portuguesa. Hai medio ano o propio Souto Cabo adiantaba ante os asistentes ao congreso conmemorativo do *Cancioneiro da Ajuda* celebrado en Santiago de Compostela o esencial das súas pescudas documentais, “Airas Fernandes Carpancho e Nuno Eanes de Cêrcio”, *O Cancioneiro da Ajuda cen anos depois*, pp. 473-483.

*Aquis Sanctis* (Rois) e *Sancte Marie de Isorna* (Rianxo)<sup>69</sup>. A posesión deses bens non o converte, loxicamente, en orixinario de todas esas localidades. Os restantes documentos editados por Souto Cabo aluden a familiares do trovador. A pista que os relaciona é a posesión do mesmo patrimonio eclesiástico, ademais do patronímico familiar, *Fernandi*. Como sinala Souto Cabo, a ausencia do mesmo nos cancioneiros levou a Carpancho a unha condición interpretativa de xogar e a unha condición social plebea. Datos que se poden derivar da relación patronímica e patrimonial permiten pensar que en 1230 Airas Carpancho xa ten unha idade avanzada. Este feito estaría corroborado de aceptarse que o Arias Fernandez, soldado, que fai testamento en 1237, é o noso trovador<sup>70</sup>. As datas permiten situar a súa actividade poético-musical entre 1200-1240, tendo nacido arredor do 1170. A reconstrución da árbore xenealóxica (hipotética) permite comprobar a profunda relación dos *Fernandi* coa igrexa de Compostela e sería, incluso, bisneto de Pedro Gelmirez, o irmán de Diego Gelmirez, o primeiro arcebispo compostelán. A familia tería casa-torre en Balcaide, no concello de Teo. Os seus dous irmáns, Adan e Nuno Fernandi, estudaron en París. Outro dato que cobra unha real importancia é a mención nunha das súas cantigas a *cas dona Costança* (LPGP 11,9), que Souto Cabo identifica con Costança Martinz, muller de Munio Fernandez de Rodeiro, documentada entre 1245 e 1247, e morta con anterioridade a 1257. Este feito pon en relación a Airas Carpancho con Pai Soarez de Taveiros, o outro trovador relacionable cos Rodeiro.

## 2.7. NUNO RODRIGUEZ DE CANDAREI

A. Das distintas referencias sobre os Candarey que se poden atopar nos *Livros de Linhagens*, Michaëlis alude á ligazón da rama dos Candarey cos Coelho e cos Barroso. De feito non deixa de indicar un posible parentesco entre Pero Gomez Barroso e Nuno Rodriguez de Candarei. No que se refire ao topónimo alude ao existente en terras de Pontevedra (Galicia) e a “Gondarem, a par da Foz do Douro” (p. 343).

B. Nada se pode dicir do proceder da estudosa, que non dubida en manifestar o carácter exiguo do que atopou sobre o trovador.

C. Resende de Oliveira (*ET*, pp. 396-398; *DLMGP*, pp. 483b-484b; *TX*, pp. 160-161) procura detallar un pouco máis a biografía do trovador apelando a datos indirectos que relaciona coa liñaxe da que pode proceder. Así, sería membro dunha liñaxe orixinaria de

<sup>69</sup> O documento é editado en apéndice co nº 3 (1230, marzo, 22. Santiago de Compostela. C. ACS, *Tombo C*, vol. 2, f. 145v.) e é interesante porque demostra que a lectura directa das fontes manuscritas evita, ás veces, interpretacións equivocadas, tal como acontece con este documento, xa que ningunha das localidades referidas no documento pertence aos arciprestados destacados por González Vázquez. Foi tamén reproducido en Souto Cabo, “Airas Fernandes Carpancho...”, pp. 480-481.

<sup>70</sup> O dato procede dun resumo dunha escritura de 1237 do mosteiro de San Martín Pinario [D. AHD, San Martín, c. 50, Arch. Abrev., f. 105, M [104] / 8, coas rectificacións anotadas por Souto Cabo].

Galicia. O seu pai sería Rodrigo Pais de Candarei activo entre 1214 e 1230. Neste último ano é mencionado como vasalo de Fernando III, acompañado por un fillo seu que non é nomeado, e ao lado de Roi Gomez de Trastamar. Ese fillo non nomeado podería ser o noso trovador e, polo tanto, deberíamos inserilo nos espazos frecuentados, posiblemente, polo *ric'ome* de Trava ou Trastamar. A mención a don *Meendo de Candarei* realizada por Alfonso X (*LPGP* 18,15) significaría a boa relación que a liñaxe mantivo coa corte castelá. Resende adianta que nas *Cuentas de Sancho IV* aparece un Pai Mendez de Candarei que será, probablemente, o fillo do aludido polo Rei Sabio. Tavani (*TRO*, p. 109) non introduce ningún dato novo.

D.

## 2.8. NUNO FERNANDEZ TORNEOL

A. “Nada sei da nacionalidade, nem da filiação”<sup>71</sup>; esta é a triste consecuencia do silencio documental sobre o trovador do que ata o apelido coñeceu unha constante contextualización que incluso a desviou co tempo da categoría de apelido para converterse nunha nota colocciana alusiva a refrán, *tornello*. Aínda así, anota a erudita xermana que das súas cantigas despréndese que foi un cabaleiro ao servizo dun magnate castelán.

B.

C. Resende de Oliveira (*ET*, pp. 393-394) comeza por unha observación que, por fortuna, se converteu en desacertada: “Não encontramos quaisquer sinais da existência de um indivíduo com este nome na documentação consultada e, provavelmente, não o encontraremos nunca” (p. 393). Como soporte desa afirmación, o historiador defende a hipótese de que o apelido pode ser unha deturpación da nota colocciana “tornello”. Os topónimos presentes en B 1371 / V 979 (*LPGP* 106,7) infórmanos da súa estadía en terras de Castela. Lorenzo (*DLMGP*, pp. 481-482b) di na súa biografía que era anterior a Airas Nunez –trovador relacionado coa corte de Sancho IV e que cita unha das cantigas de Torneol (*LPGP* 106,18)– e que exerceu a súa actividade poética na corte de Alfonso X o Sabio. A única cantiga de escarnio que compuxo indícanos, segundo Lorenzo, a súa condición de cabaleiro ao servizo dun *ric'ome*. O feito de frecuentar a corte galega sería indicio da súa orixe galega. Un dato documental, coñecido en 1997 da man de Vicenç Beltrán<sup>72</sup>, reorienta necesariamente a biografía do trovador e rompe coa hipótese do apelido en tanto que deturpación. En efecto, un *Iohanni Ferrandi Torniol* aparece mencionado entre os veciños dunhas propiedades concedidas por Fernando III á orde de Calatrava o 18 de novembro de 1244<sup>73</sup>. Cabe pensar nun irmán do trovador. Anos

<sup>71</sup> Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, II, p. 344.

<sup>72</sup> V. Beltrán, “A alba de Nuno Fernandez Torneol”, *Revista Galega do Ensino*, 17, 1997, pp. 89-109. A referencia documental da que falamos vén na p. 92, n. 10.

<sup>73</sup> O documento citado figura en M. González Jiménez, *Diplomatario andaluz de Alfonso X, El Monte / Caja de Sevilla, Huelva / Sevilla*, 1991, nº 136.

máis tarde a referencia será utilizada por Resende (*TGP*, p. 161), que, non obstante, non cita a Beltrán.

D. Non vemos unha relación de causa-efecto entre estadía na corte de Castela e orixe galega, tal como pensa Lorenzo. Exemplos que desmenten esa asociación hainos: por exemplo, Johan Soares Coelho. Con respecto ao documento é unha mágoa que non apareza o noso trovador. Como en tantos outros casos, só podemos facer un bosquexo de forma indirecta (por exemplo, Pai Soares de Taveirós ou Nuno Rodriguez de Candarei).

## 2.9. PERO GARCIA BURGALÊS

A. “O sobrenome auténtica Burgos como berço d’este poeta”<sup>74</sup>. Case non se di nada máis deste trovador, unicamente que desenvolveu a súa actividade poético-musical na corte do Rei Sabio, grazas sobre todo á súa participación no ciclo de escarnio dedicado a Maria Perez Balteira. Esta circunstancia relaciónao con trovadores alfonsinos: Pedr’Amigo de Sevilha, Pero da Ponte, Johan Baveca, Pero d’Ambroa, Fernan Velho, Vasco Perez Pardal e Johan Vazquez de Talaveira. As súas cantigas mencionan unha viaxe por terras galegas, e mesmo estivo na corte de Afonso III, onde se relacionaría con Johan Soares Coelho e con Roi Queimado. A súa presenza nesta corte, en función da súa relación con Johan Airas e Lourenço, alcanzaría ata a chegada ao trono de Don Denis.

B. Tendo en conta o carácter itinerante de Johan Soares Coelho, levanta moitas sospeitas a presenza de Pero Garcia Burgalês en Portugal no que semella unha visita forzada. Ou, cando menos, habería que interrogarse por outras posibilidades, como por exemplo, que a relación puidera terse dado na corte castelá. O mesmo acontece cos problemáticos Johan Airas e Lourenço.

C. Resende de Oliveira (*ET*, pp. 414-415) reflexiona sobre a tensó (ficticia para Tavani) que executa cun anónimo *Senhor* (*LPGP* 125,49) e chega á hipótese de que pode representar ao Infante Alfonso, nos momentos que preceden a súa subida ao trono (efectiva en 1252) durante as campañas da Reconquista. Coincide en sinalar que os argumentos para unha estadía súa en Portugal son pouco seguros. De feito, Resende opta por inserir case que toda a súa produción antes de 1252, se ben deixa constancia de que as cantigas de escarnio dedicadas a Fernan Diaz (*LPGP* 125,15; 125,42) son posteriores a esa data. Finazzi-Agrò (*DLMGP*, pp. 541-542b), no esencial, mantén a descrición realizada por Michaëlis, incluso a súa presenza en terras portuguesas. Incide con certo pormenor nas múltiples relacións literarias que mantén Pero Garcia Burgalês, sinalando as seguintes: Airas Perez Vuitoron, Estevan Faian, Fernan Velho, Johan Baveca, Johan Soares Coelho, Lourenço, Roi Queimado, Pero Garcia d’Ambroa, ademais de anotar

<sup>74</sup> Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, II, p. 345.

unha probable relación con Sordello. Tavani (*TRO*, pp. 429-430) mantén os datos achegados pola xermana insistindo, ao igual que Finazzi-Agrò, nas múltiples relacións literarias que é posible diferenciar na súa obra. A estadía en Portugal vén minimizada co termo *provavelmente*.

D. Estamos perante un dos trobadores aínda non documentados, o que provocou que a base da súa traxectoria vital se tivera que realizar a través das súas cantigas. Non obstante, a pesar de ser aínda un único dato, e polo tanto sometido á dúbida que desencadea a homonimia, na documentación de Santo Domingo de la Calzada atopamos un *Peidro Burgales*<sup>75</sup>. Trátase da memoria dos censos que pagaban anualmente ao cabido de La Calzada os veciños desta vila polos solares e casas. O documento é datado entre 1200 e 1250<sup>76</sup>. Este homónimo sería un habitante de Santo Domingo de la Calzada, pero orixinario de Burgos. En principio, nada impide consideralo como un candidato para ser o noso trobador. Nin sequera a ausencia de patronímico, pénsese no caso de Airas Carpancho. Para unha continuidade á procura de máis referencias documentais, hai que ter en conta as combinacións que ofrece o locativo do trobador: Burguensis, Burgales, de Burgos<sup>77</sup>. Así, no *Repartiment* de Valencia encontramos un posible homónimo do trobador, *P. G. de Burgos*, beneficiado con terras en 1238<sup>78</sup>. A esta referencia podemos engadir as que ofrece Viñez<sup>79</sup>: un *Pedro Garçia de Burgos* en el *Repartimiento* de Xerez (1264), xunto coa súa muller, Maria Garcia. A modo de hipótese cremos que se pode ligar a traxectoria dos dous personaxes e pensar que son unha mesma persoa. Teríamos así, unha achega, aínda que superficial, a un posible período documentado da súa actividade poético-musical: entre 1230 e 1265, en contacto coas cortes de Fernando III e Alfonso X, e probablemente coa de Jaume I.

<sup>75</sup> C. López de Silanes / E. Sainz Ripa, *Colección Diplomática Calceatense. Archivo Catedral (1125-1397)*, Instituto de Estudios Riojanos, Comunidad Autónoma de La Rioja, Logroño, 1985, doc. nº 8.

<sup>76</sup> C. López de Silanes / E. Sainz Ripa, *Colección Diplomática*, p. 27, n. 2: “este documento de gran interés para la historia urbana y para la onomástica no es anterior a 1200; su confección acusa diversas fechas todas dentro del siglo XIII. No es posterior a 1250 porque en ese año cesó el señorío del cabildo”.

<sup>77</sup> Así, a título informativo, podemos recoller tamén a mención a *Magister Petrus Burgensis*, doc. nº 40 (1265, agosto, 19. Burgos) na mesma colección diplomática. O problema de base é asociar un determinado cargo social e eclesiástico (*magister*) a unha actividade profana. Pero a lírica galego-portuguesa amosa que está chea de clérigos que compuxeron versos profanos. No fondo, hai que redimensionar a cuestión sociolóxica na lírica do noroeste peninsular.

<sup>78</sup> Véxase a referencia documental completa na ficha biográfica de Pero da Ponte (apartado 2.30), xa que forma parte dunha hipótese que presentamos nese lugar.

<sup>79</sup> A. Viñez, “Documentación de trovadores”, *La literatura en la época de Sancho IV*, edición de C. Alvar e J. M. Lucía Megías, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1996, pp. 531-542 [p. 536].

## 2.10. JOHAN NUNEZ CAMANEZ

A. A propia Michaëlis afirmaba que “nada sei d’este auctor” (p. 347) nunha mostra máis de que a documentación é a única que pode rescatar do silencio a estes trobadores. Apunta, iso si, que o apelido obedece ao topónimo Caman presente en terras de Pontevedra, en Galicia.

B.

C. Resende de Oliveira (*ET*, pp. 368-369)<sup>80</sup> incide na orixe apuntada por Michaëlis e formula a hipótese de que a cantiga rubricada co nome de *Nunes* (*LPGP* 105,1) lle pertence. Tendo en conta que é unha cantiga de escarnio, e que alude á conquista de Xaén, sitúa o trobador en 1247. Tavani (*DLMGP*, pp. 353a-354b; *TRO*, p. 405) anota que a orixe do trobador é o Caman sinalado por Michaëlis, pero diverxe á hora de atribuírle a cantiga de escarnio precedida pola rúbrica Nunes. Queda, non obstante, convencido de que debeu exercer a súa actividade a mediados do século XIII.

D. O certo é que é moi dubidoso asignarlle ao trobador a cantiga atribuída polos cancioneiros a *Nunes*, polo que a ancoraxe cronolóxica en 1247 pode non corresponderlle en absoluto. Os datos facilitados por Resende proveñen todos, en realidade, da lectura desta cantiga. Faise preciso, polo tanto, seguir buscando na documentación un homónimo que nos axude a comprender mellor a súa traxectoria real.

## 2.11. FERNAN GARCIA ESGARAVUNHA

A. Os poucos datos que se poden deducir sobre a súa identidade proveñen do feito de ser fillo de Garcia Mendiz d’Eixo e, polo tanto, membro da liñaxe dos Sousa, onde vemos así mesmo o irmán Gonçalo Garcia, tamén trobador. En concreto, Michaëlis fixa a súa atención na anécdota histórica de Fernan Garcia: o desafío lanzado a Martin Gil de Soverosa, vasalo do rei portugués Sancho II, en 1247, preto de Trancoso, ante o infante Alfonso de Castela e outros nobres que apoiaban o rei portugués, tal como relata o acontecemento a *Cronica Geral de 1344*<sup>81</sup>. En 1248 vemos a Esgaravunha, xunto cos seus irmáns, acompañando o Boloñés nunha doazón á Orde de Avis en 1252. Sabemos pola literatura nobiliar que casou con Urraca Abril, filla de Abril Perez de Lumiares.

B. Nada que obxectar ao perfil debuxado pola estudosa. Os datos manexados non permiten, quizais, outra alternativa. Case sempre, a literatura nobiliar portuguesa ofrece o

---

<sup>80</sup> Nos traballos posteriores incide nos mesmos datos facilitados (*TX*, p. 145; *TGP*, p. 195) cun desexo de concretar a localidade: Crecente, no sur de Pontevedra (*TX*), Caman, lugar de Albeos, a pé do río Miño (*TGP*). Esta última referencia é a máis concreta. En efecto, como se pode comprobar no *Nomenclator de Galicia. Pontevedra*, editado pola Xunta de Galicia en 1998, p. 32, Camán é un dos lugares da parroquia de San Xoán de Albeos pertencente ao concello de Crecente. Repárese na evidente relación que se establece con Johan Soarez Somesso, se se acepta a nosa hipótese de identificalo co Señor de Crecente.

<sup>81</sup> Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, II, pp. 348-350.

apoio fundamental á filóloga luso-xermana. Aínda así, cabería agardar unha análise máis tranquila da súa produción poética e sinalar cando menos a súa participación no ciclo da Ama, que a propia investigadora sitúa entre 1273-1274 na corte portuguesa de Afonso III.

C. Resende de Oliveira (*ET*, pp. 340-341; *DLMGP*, pp. 258b-259b; *TX*, pp. 127-128; *TGP*, p. 191) só completa, achegando algúns datos, a biografía elaborada por Michaëlis. Así, anota que en 1230 está documentado como tenente de Celorico da Beira. Pouco despois desa data debeu de ausentarse de Portugal, coincidindo coa perda de prestixio da liñaxe dos Sousa na corte portuguesa. En 1247 vémosto, tal como dicía Michaëlis, en Portugal apoiando o Boloñés. Froito desa actuación é quizais a súa designación en 1250 como tenente da Maia. Debeu de falecer pouco despois de febreiro de 1251, momento no que desaparece da documentación. Esta circunstancia provoca un cambio na datación do *ciclo da Ama* no que participa o trobador ata os anos 1240-1247 (*LPGP* 43,4) e un cambio de escenario, a corte castelá. Tavani (*TRO*, p. 392) mantén a hipótese formulada por Michaëlis, afastándose da de Resende de Oliveira, no sentido de considerar que o trobador casa coa filla do tamén trobador Abril Perez de Lumiares, Urraca Abril. Sinala un período de actividade entre inicios do século XIII e 1251. É posible situalo na corte de Alfonso X, onde participa no *ciclo da Ama* comezado por Johan Soarez Coelho<sup>82</sup>.

D. Deste trobador, curiosamente, o máis importante é situar con exactitude a súa data de morte. Dela depende (e moito) a cronoloxía do *ciclo da Ama*. En datas recentes, Beltrán elaborou unha interesante hipótese interpretativa sobre a Ama cantada por Johan Soarez Coelho. Na ficha deste trobador relatamos cun pouco máis de pormenor en que consiste. Aquí simplemente aludiremos ao feito de que Esgaravunha é o primeiro en responderlle a Johan Soarez. Este feito é aceptado por todos os estudosos que se enfrontaron ao ciclo. O que xa non concordan son as datas, e sobre todo a da morte de Esgaravunha. Para Beltrán esta debeuse producir forzosamente despois de 1261, que é a data de inicio que establece para o ciclo<sup>83</sup>. Agora ben, pensamos con Leonina Ventura (*NC II*, pp. 708-709) que a morte de Esgaravunha debeu ter lugar entre 1251 e agosto de 1256<sup>84</sup>. Beltrán, non obstante, pensando en que a presenza de Esgaravunha na documentación non foi moi intensa, “y sus bienes, a falta de descendencia directa, pasaron a otras manos en 1284; es posible, con todo, que estuviera muerto ya en 1275, pues su nombre no está entre los testigos de la audiencia concedida por el Nuncio Apostólico el 18 de marzo de este año. Debió morir, pues, entre 1251 y 1284, quizá antes de 1275”. No fondo, non deixa de ser, quizais, un desexo para que a hipótese elaborada

<sup>82</sup> Véxanse na súa ficha os nomes dos participantes e as diferentes datacións propostas para este ciclo.

<sup>83</sup> V. Beltrán, “Tipos y temas trovadorescos, XV. Johan Soarez Coelho y el ama de don Denis”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXV, 1998, pp. 13-43 (pp. 30-31, onde discute a data da morte de Esgaravunha).

<sup>84</sup> “O facto de este nobre aparecer em 1252 e 1253 na Cúria sem cargo e de não estar presente de Maio de 1253 a Agosto de 1256 obriga a alargar aquele termo *ad quem* até esta data” (*NC II*, p. 709).



arredor da interpretación do ciclo teña plena validez. Depende desta data. Agora ben, o propio Beltrán non achega as referencias documentais necesarias para ver en mans de quen e onde se cita que perde os seus bens en 1284. O certo é que desde 1253 non temos ningunha constancia documental súa. Con anterioridade a esta data sabemos que foi tenente de Gouveia (1224), de Celorico (1230), de Maia (1250) (Ventura, *NC II*, p. 707). A súa actividade situámola entre 1220 e 1250.

## 2.12. ROI QUEIMADO

A. As alusións burlescas ao motivo da morte por amor, tan recorrente na obra poética de Roi Queimado, permiten establecer relacións literarias con Johan Garcia de Guilhade e Pero Garcia Burgalês. A pesar deste dato, o certo é que Michaëlis non atopou nada sobre a biografía do trovador (p. 351). Da súa obra destácanse referencias que o conectan a autores como Airas Perez Vuitoron, Johan Soarez Coelho, Men Rodriguez Tenreiro e Pedr'Amigo de Sevilha. “É portanto um dos trovadores affonsinos, relacionados tanto em Portugal como em Castella, embora attingisse ainda em pleno vigor o reinado de D. Denis” (p. 352).

### B.

C. Resende de Oliveira (*ET*, p. 435)<sup>85</sup> anota a súa probable condición nobre en función da colocación das súas cantigas. O feito de non figurar nos *Livros de Linhagens* significaría que era membro dunha pequena familia da nobreza rural. Anota que as *Inquirições* de 1258 reflicten que a zona do patrimonio era a do río Vez, afluente do Lima. Na mesma fonte documental, figura Roi Queimado citado na parte correspondente ao partido xudicial de Valdevez, onde se afirma foi criado en San Salvador de Sabadim. As referencias literarias aseguran a súa presenza na década dos 40 en terras de Castela. Anota como hipótese a súa ligazón coa poderosa liñaxe dos Sousa e discrepa que chegara a 1279 como pretendía Michaëlis. Jensen (*DLMGP*, pp. 588a-589b) anota que as datas da súa actividade poética poden deducirse das relacións que mantén cos autores xa mencionados por Michaëlis. Pola referencia nas súas cantigas a Guiomar Afonso Gata (*LPGP* 148,17 e 148,19), identificable coa filla de Afonso Perez “Gato” e Urraca Fernandez, sobriña de Abril Perez de Lumiares, pódese pensar nunha ligazón con esa familia aristocrática. Tavani (*TRO*, pp. 439-440) relaciona a Guiomar Afonso Gata con Maria Paez Ribeira, a amante de Sancho II, ao dicir que é media-irmá súa.

D. En relación cos Gato, na xesta de maldicir de Afonso Lope de Baian, na terceira tirada, vemos unha alusión a un tal Lopo Gato que, polas datas nas que se inscribe a xesta de Baian, ben pode ser Lopo Afonso Gato, irmán de Guiomar Afonso Gata<sup>86</sup>. Por outra

<sup>85</sup> Nas obras posteriores *TX* (pp. 180-181) e *TGP* (p. 204) mantén os mesmos criterios.

<sup>86</sup> Sobre a liñaxe dos Gato-Mourão, descendentes dos Velho, véxase Pizarro (*LMPI*, pp. 383-398). O pai de Lopo Afonso Gato e de Guiomar Afonso é Afonso Perez Gato, fillo de Pero Nunez Velho, que casou con Urraca Fernandez de Lumiares (p. 390).

banda, cabe considerar un erro, seguramente tipográfico, designar a Sancho II (rei entre 1223 e 1248) como amante da Ribeirinha, xa que foi Sancho I (rei entre 1185 e 1211). Igualmente, o parentesco fixado por Tavani semella inexacto. Os pais de Guiomar Affonso son Afonso Perez Gato (doc. 1207-1258) e Urraca Fernandez de Lumiares I (en 1267 consta como viúva), que entroncan coa liñaxe dos Velho, mentres que os pais de Maria Paez da Ribeira son Pai Moniz da Ribeira (doc. 1187 ou 1188-1202) e Urraca Nunez de Bragança, que descendem antes dos Cabreira<sup>87</sup>. En todo caso, existe un parentesco, pero a nivel liñaxístico, pois ambas as liñaxes están emparentadas cos Ribadouro. En datas recentes, deuse a coñecer un traballo conxunto sobre a zona de Valdevez na Idade Media<sup>88</sup>. Nela, comprobamos como xorden membros co apelido Queimado nos inquéritos rexios de 1258: un *Petro Martini Queimado* na parroquia de Sti. Pelagii dos Arcos; en Sti. Salvatoris de Sabadim, *Roderico Queimado* (é o documento citado por Resende).

### 2.13. VASCO GIL

A. Identificado co nobre do mesmo nome lembrado polos *Livros de Linhagens*, Vasco Gil era medio-irmán de Martin Gil de Soverosa, o trobador desafiado por Esgaravunha en 1248. Era, polo tanto, fillo de Gil Vasquez de Soverosa (falecido preto de 1240). Aparece documentado xunto con seu pai e seu irmán en 1238. Sempre se amosou fiel ao rei Sancho II. Michaëlis destaca que foi no séquito do futuro Rei Sabio onde debeu de integrarse para participar na Reconquista de Sevilla (1248). En virtude dos seus logros foi recompensado con bens no *Repartimiento* correspondente (1253). Non sabe Michaëlis se permaneceu na corte de Castela ou se regresou ao seu país, aínda que apoia máis esta última posibilidade. Casou en data incerta con Froilhe Fernandez, filla de Fernand'Eannes Cheira. “O valente guerreiro e poeta tinha sido clérigo na sua juventude, chegando a subdiacono” (p. 354). Completa a súa biografía datando de forma hipotética dúas das súas composicións: 1252, data da tensó con Alfonso X (*LPGP* n° 152,12) e 1235-36, data da tensó que mantén con Pero Martinz, onde ambos os trobadores critican a Roi Gil da Orde do Hospital (n° 152,7).

#### B.

C. Resende de Oliveira (*ET*, pp. 436-437; *DLMGP*, pp. 649b-650a; *TX*, p. 182; *TGP*, pp. 204-205) reproduce, no esencial, a biografía elaborada por Michaëlis. Engádelle datos concernentes ás súas posesións no partido xudicial de Santa Cruz, entre os ríos Sousa

<sup>87</sup> Véxase a reconstrución xenealóxica de Pizarro (*LMP* II, pp. 820-824). Para o problema que representan a descendencia de Maria Paez da Ribeira, véxanse as explicacións do propio Pizarro (*LMP* II, pp. 703-714). A Ribeirinha aínda vivía en 1253, momento no que tería unha idade aproximada de 75 anos, tendo en conta que, cando é amante de Sancho I, debe contar cuns 20/25 anos. Arredor de 1212 ou 1213, segundo Pizarro (p. 708), casaría con Johan Fernandez de Lima. Debeu morrer pouco despois de 1253.

<sup>88</sup> A. Aguiar / L. Krus (coord.); F. Melo / J.L. Fontes (transcr.), *Valdevez Medieval. Documentos I. 950-1299*, Edición da Cámara Municipal de Arcos de Valdevez, Arcos de Valdevez, 2000.

e Tâmega, e tamén na Beira, estes derivados do seu casamento con Froilhe Fernandez. Tavani (*TRO*, pp. 440-441) non introduce ningunha novidade con respecto aos datos facilitados por Michaëlis. Pizarro (*LMP* II, p. 809) incide nos datos achegados por Michaëlis.

#### D.

#### 2.14. JOHAN PEREZ D'ABOIM

A. “Estamos diante de um dos principaes vultos historicos da côrte de Affonso III que de principios relativamente modestos subiu ás culminancias do poder” (p. 354). Desde unha posición inferior, a liñaxe a través do avó, Ourigo, e do pai, Pedro Ouriguez, exercen os seus dereitos señoriais nun pequeno solar localizado no xulgado da Nóbrega e en terras adxacentes como Aboim. Con Johan Perez a liñaxe consegue unha posición de privilexio e un dos patrimonios máis considerables da Idade Media portuguesa. As relacións matrimoniais cos Sousas, cos Telles de Meneses e coa Casa Real confirman esa posición. Dita posición deriva, en primeiro lugar, da política de compensacións de Afonso III, en recompensa polos servizos prestados tanto en Francia coma en terras portuguesas. Así, os *Livros de Linbagens* recollen o feito de que é o propio Afonso III quen o eleva á categoría de *ric' omen*. Non obstante, como observa Michaëlis, é unha recompensa á familia en si, xa que é seguramente seu pai o *Petrus Orige, senescallus Comitis Boboniae*, mencionado como prisioneiro na *Batalla da Saintes* contra os ingleses (1242)<sup>89</sup>. E será igualmente el o *Petrus Honorici* que aparece como *camerarius* ao lado de *Stephanus Iohannes* e *Rodericus Gomesii de Britteiros* con motivo do xuramento do Boloñés en París. Desde 1248 revélase como un fervente defensor da política e da administración rexias. En 1263 acode xunto co seu fillo Pedro Annes para xurar homenaxe das fortalezas do Algarve. Un ano despois, en 1264, colabora na demarcación dos límites de León e Portugal. En 1282, xa rei Don Denis, volve a Sevilla como embaixador. Varios son os cargos que contemplan a actividade política de Johan Perez d'Aboim: alférez (doc. de 1250); mordomo da raíña (1254-1264); mordomo da Curia (1264); membro do Consello do Rei desde 1258; procurador de Évora e da comarca do Alentejo; tenente de *Ultra-Tagum* (1283). Antes de xuño de 1287 xa falecera. Son moitas as referencias documentais que se teñen sobre este trovador, polo que non é preciso reproducilas todas aquí. Mencionamos unicamente o privilexio rexio de construír o castelo e repoboar a vila de Portel, exercendo logo o señorío. Entre 1258 e 1268 debeu de mandar construír o mosteiro de Marmelar, coa igrexa de Santa María, que doou á Orde do Hospital. Aí repousa coa súa muller Marinha Afonso Arganil. O apelido Aboim non perdurou, xa que seu fillo, Pedro Annes, optou por intitularse *de Portel*.

B. Estamos perante unha das biografías mellor detalladas. E non é preciso afondar na minuciosidade coa que Michaëlis recolle e integra no seu discurso todas as referencias documentais coas que conta. Realmente, semella difícil engadir algo máis ao perfil que nos deu del a estudosa xermana.

<sup>89</sup> Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, II, p. 356.

C. Resende de Oliveira (*ET*, pp. 358-360; *TX*, pp. 145-146; *TGP*, pp. 194) recolle os datos establecidos por Michaëlis. Ventura (*NC I*, p. 85) anota que é o terceiro mordomo de Afonso III, e que exerce este cargo entre os anos 1264 e 1279. Foi recompensado con varias tenencias desde 1259 (Ponte de Lima) en Évora ou Alentejo (1270-1279) (*NCI*, pp. 110-111, *NCII*, pp. 565-572). Sobre a progresión da expansión patrimonial do trobador, véxase *NC I*, pp. 340-344. A propia Ventura é quen realiza a parte biográfica de Johan Perez d'Aboim na voz do *Dicionário* coordinado por Lanciani/Tavani (*DLMGP*, pp. 354b-355a). En todo momento os datos coñecidos son basicamente os que xa deixara establecidos Michaëlis. Tavani (*TRO*, pp. 405-406) sintetiza a información ofrecida ata ese momento.

#### D.

### 2.15. JOHAN SOAREZ COELHO

A. Estamos perante un dos trobadores máis notables pola especificidade da súa traxectoria persoal e pola riqueza das relacións literarias que é posible distinguir na súa produción poética<sup>90</sup>. Pertenceu á liñaxe dos Coelho de Ribadouro, da que é lendario representante Egas Moniz. O seu pai foi Suiro Viegas e seu avó materno Men Moniz, o señor de Candarey, e seu avó paterno Egas Lourenço<sup>91</sup>. Aparece citado en frecuentes documentos, nos que o seu nome se rexistra de distintas e variadas maneiras: *Domnus Johannes Suarii*, *Dominus Johannes Suerii Conelius*, entre as máis empregadas. Exerce de conselleiro do rei entre 1250 e 1279<sup>92</sup>, pero, a diferenza de Roi Gomiz de Briteiros ou de Johan Perez d'Aboim, en ningún momento é designado para un cargo político. É frecuente a ausencia como testemuña en documentos dos períodos 1255-1256, 1259-1260, 1262-1265, 1268-1271<sup>93</sup>, o que pode significar que durante esas datas puido terse ausentado de terras portuguesas. Seu fillo, Pero Anes Coelho, formou parte dos escollidos en 1278 para constituír a casa do herdeiro do trono portugués, Don Denis. Das constantes referencias contextuais da súa produción, Michaëlis comeza por aludir ás tensós que mantivo con Lourenço, Juião Bolseiro e con Picandon, onde os topónimos radican a produción das cantigas en Castela (Toledo, Orgaz, Burgos). Foi nalgunha desas localidades onde coñeceu o “afamado *En Sordello de Goito*, Mantuano de orixe, mas provençal pela sua lingua e arte” (p. 368). O ciclo da Ama, que inaugura Coelho, espertou a “ironía de magnates como Esgaravunha (CB 1511), Airas Peres Vuiturom (CV 1092), D. Johan Garcia (CB 1501 cf. 1024), Martim Alvelo (CV 1025) e de xograres como

<sup>90</sup> A biografía figura en Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, t. II, pp. 364-382, e é, sen dúbidas, unha das máis extensas.

<sup>91</sup> Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, t. II, p. 377, n. 1, ofrece a árbore xenealóxica dos Coelho.

<sup>92</sup> Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, t. II, p. 366, cita un total de 13 datas documentadas que se estenden desde 1250 ata 1279.

<sup>93</sup> Esta información recollémola de Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, t. II, p. 365, n. 5.

Lourenço (CV 1501 cf. 1022) e Juião (CV 786)” (p. 370). As súas cantigas de escarnio relaciónano con Martin Soarez, Roi Gomez de Briteiros e Afons’Eanes do Coton, que tamén xogan coa onomástica de Johan Fernandez o Mouro. Do mesmo modo, no escarnio a Don Estevan participa tamén Roi Queimado. Preocúpase por situar a tensó con Picandon no tempo e no espazo, aínda que só lanza interrogantes ás que deixa sen resposta. Por iso, colle a figura do señor de Picandon, Sordello, e dá as datas de 1229-1232, seguindo a Cesare de Lollis, para indicar o tempo que durou a súa estadía na Península. Michaëlis considera a hipótese de que Johan Soarez Coelho pasara a súa mocidade fóra de terras portuguesas e que entre 1229 e 1248, “não o teriamos de procurar em Hespanha, mas sim em França” (p. 376), formando parte do séquito do Boloñés. O inicio da a súa actividade poética situaríase na década de 1230-40. O ciclo poético da Ama é datado en 1273, en terras portuguesas, na corte de Afonso III, e sería unha das producións senís do trovador<sup>94</sup>. Remata a biografía cunha reflexión sobre a alusión a Johan Coelho contida nunha cantiga de Alfonso X, *Don Gonçalo, pois queredes ir daqui pera Sevilha* (B 466, LPGP 18,14), sen acertar a interpretar o fundamento de tal alusión<sup>95</sup>.

## B.

C. Resende de Oliveira (*ET*, p. 370-371; *TX*, p. 147; *TGP*, p. 195) sintetiza na súa ficha biográfica os datos de Michaëlis e os resultados que achegou a investigación do profesor José Mattoso. Así, Resende de Oliveira informa que en 1235 vemos o trovador no Alentejo como testemuña nun documento do infante Fernando de Serpa. A traxectoria de Johan Soarez Coelho, polo tanto, debe ligarse á do infante, do que sería certamente o seu cabaleiro e vasalo. En 1243 vémolos de novo en Portugal, lugar no que permanece ata 1245. Os contactos literarios deberon acontecer durante o período 1240-1243 na corte do infante de Castela e León, Alfonso. Tras 1249, Johan Soarez Coelho muda a súa orientación política e, de detractor do Boloñés, convértese en partidario, feito que explica a posición de privilexio na súa corte. En 1254 Afonso III faille doazón da vila de Souto de Riba de Homem. Morre pouco despois de 1279. Fernández Campo (*DLMGP*, pp. 359b-361a) sintetiza os datos esenciais de Michaëlis e os de Resende de

<sup>94</sup> Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, t. II, p. 377, introduce unha observación que se revelou profética: “a não ser que se descubra o meio de assignar outra data anterior, á serie toda, incluindo a composição **CV 1024**, relativa ao decreto real sobre os trovadores e suas damas”. A cantiga mencionada é LPGP 79,28, e os versos que aluden a esa imposición rexía son os seguintes: “Ca mandá'l-Rei, por que á en despeito, que troben os melhores trovadores / polas mais altas donas e melhores” (1-3 III). A profecía, como veremos, dáse por realizada se aceptamos as novas datas establecidas por Resende de Oliveira para a conformación do ciclo da Ama.

<sup>95</sup> Inclínase pola autoría de Alfonso X, “mas sem poder espalhar luz sobre varios pontos oscuros”, Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, t. II, p. 380. Para un resumo e unha nova interpretación sobre os problemas ecdóticos e hermenéuticos desta cantiga, remitimos o lector ao traballo de F. Magán Abelleira / X. Ron Fernández, “Algunhas consideracións ecdóticas e hermenéuticas sobre a cantiga “Don Gonçalo, pois queredes ir daqui pera Sevilha” (B 466) de Alfonso X o Sabio”, *Revista de Poética Medieval*, 3, 1999, pp. 131-145.

Oliveira (citando directamente da tese de doutoramento). O mesmo fai Tavani (*TRO*, pp. 407-408), que traza un itinerario que non contempla a súa presenza en Francia.

D. A alusión a Martin Alvelo repousa na cantiga V 1025 (*LPGP* 79,35) que, en realidade, fai un duro escarnio da fisionomía do tal Martin Alvelo, pero non vemos na cantiga ningunha alusión ao ciclo das Amas. A outra referencia a Martin Alvelo dáse nunha cantiga de Airas Perez Vuitoron, que si alude ao *cantar d'ama*, pero que da referencia que fai de Martin Alvelo unicamente se deduce unha visibilidade no escenario da corte, isto é, un trobador disposto a participar no xogo. Non obstante, de Martin Alvelo non conservamos a produción, polo que é difícil valorar que Coelho suscitou a ironía de Martin Alvelo, do que nin sequera sabemos se podemos catalogalo de magnate. Se realmente Johan Soarez Coelho acompañou o Boloñés durante a súa estada en Francia, como suxire Michaëlis, preguntámonos por que non foi recompensado cun cargo político destacado tal como fixo con Roi Gomiz de Briteiros e Johan Perez d'Abaim.

O ciclo da *Ama* iníciase coa cantiga *Atal vej'eu aqui ama chamada* (*LPGP* 79,9), onde o trobador alude eloxiosamente a unha dona chamada *ama*. O primeiro en responder é Fernan Garcia Esgaravunha coa cantiga *Esta ama cu'j'è Joham Coelho* (*LPGP* 43,4). Logo, previsiblemente, viría a defensa de Johan Soarez Coelho en *Desmentido m'á 'qui un trobador* (*LPGP* 79,13). A nómína de autores seguiu medrando e así Airas Perez Vuitoron (*LPGP* 16,13), Johan Garcia de Guillhade –nunha tensó con Lourenço (*LPGP* 70,38)– e Juião Bolseiro, noutra tensó co propio Johan Soarez (*LPGP* 85,11), contribuíron a converter este ciclo nun dos máis aludidos nos estudos do cancionero de escarnio. As circunstancias privilexiadas no estudo do ciclo son as seguintes:

- a) A datación cronolóxica.
- b) O espazo xeográfico de creación.
- c) A identidade da Ama e a súa condición social.

- Michaëlis, como xa vimos, aludía á data de 1273-74, na corte de Santarém, en función dunha especie de corte poética celebrada por Afonso III.

- Spampinato-Beretta dá os anos 1241-1284 como franxa cronolóxica.

- Correia privilexiou o estudo da identidade da Ama e a súa condición social<sup>96</sup>. Se para a maioría dos estudosos era unha persoa de baixa condición social encargada de criar os fillos dos máis nobres<sup>97</sup>, Correia interpreta o termo *ama* como unha lectura equívoca

<sup>96</sup> A. Correia, “O outro nome da ama. Uma polémica suscitada pelo trovador Joam Soares Coelho”, *Colóquio/ Letras*, 142, outubro-dezembro 1996, pp. 51-64.

<sup>97</sup> Véxase Y. Frateschi Vieira, “O escândalo das amas e tecedeiras nos cancioneros galego-portugueses”, *Colóquio / Letras*, 76, 1983, pp. 18-27. Esta mesma estudosa ofrece unha nova síntese en Y. Frateschi Vieira, “O proceso da ama: passado e presente de uma polémica trovadoresca”, *O Cancioneiro da*

de *amma*, “moucho”, que aludiría de forma encuberta a Urraca Guterrez de Meneses, liñaxe de solar castelán<sup>98</sup>. Johan Soarez Coelho practicaría, polo tanto, un sutil xogo verbal arredor do termo *ama*, do que, ademais, tería coñecemento a raíz das súas lecturas (ou audicións) das *Etimoloxías* de Isidoro de Sevilla. A cronoloxía e a xeografía son as que fixara Resende de Oliveira, 1240-1243, na corte de Castela.

- Beltrán, no artigo xa citado na ficha de Esgaravunha<sup>99</sup>, pensa que a orixe do eloxio ten un punto de partida realístico: festexar o nacemento de Don Denis o nove de outubro de 1261. O texto de Esgaravunha respondería por antífrase e introduciría o xogo do equívoco arredor do concepto *ama*. En todo caso, a ama sería de nobre liñaxe e, para dar a coñecer a súa identidade, utiliza as cantigas de Pero Garcia Burgalês, sobre todo aquela onde Burgalês emprega o procedemento de nomear a muller de tres formas distintas: *Joana, Sancha ou Maria* e remata cunha alusión a Johan Coelho (LPGP 125,40). Facendo unha lectura en clave intertextual, Beltrán pensa que o Burgalês cita a dona cantada por Johan Coelho e que o propio Coelho o fai empregando o recurso da invocación a *Sancta Maria* (LPGP 79,37, estr. II 1). Integra, igualmente, unha cantiga de Johan Airas na construción do ciclo, onde asistimos á presenza da mesma muller nomeada. A dona cantada por Johan Soarez Coelho chamaríase Maria. Este dato cadra coa referencia contida na obra de Brandão, que di que o pai de Don Denis ao nacer escolleu como ama de peito a moi nobre dona Maria Migueis. Con ocasión do nacemento de Don Denis, o rei castelán tería mandado unha embaixada na que figurarían os autores da corte castelá comprometidos na elaboración do ciclo. A corte estaría reunida nese momento en Santarém, onde a embaixada permanecería polo menos uns dous meses.

- Aceptamos o feito de que se refira antes a un aspecto realístico que logo se converte en xogo de equívocos. O problema da hipótese interpretativa de Beltrán, certamente interesante e ben construída choca con dous aspectos: a data probable da morte de Fernan Garcia Esgaravunha –para nós o verdadeiro obstáculo– e a ausencia de probas documentais sobre a embaixada enviada a Portugal. De terse efectuado tal embaixada, en función da importancia do nacemento, a documentación debería rexistrar

---

*Ajuda cen anos despois*, pp. 79-98. Neste último traballo a autora utiliza os datos da *Randglossen I* de Michaëlis e anota que Carolina pensa na posibilidade (desenvolvida por Correia) do xogo equívoco arredor do termo *amma* e, igualmente, a posibilidade que designase a unha dona de condición, se non nobre, si elevada (p. 86).

<sup>98</sup> Urraca Guterrez de Meneses está documentada en 1285, 1305 e 1307, unhas datas que chocan enormemente coa de 1240-43 que a propia Correia defende, como sinala atinadamente Frateschi Vieira, “*O processo da ama...*”, p. 87. Isto motiva que a hipótese de Correia se quede niso, en simple hipótese (“penso que a hipótese de A. Correia, por moito aliciante que me pareça –uma vez que levanta cuestións importantes sobre a cultura dos trovadores e a súa consciéncia do fazer literário enquanto tal– terá de continuar como hipótese”, p. 88).

<sup>99</sup> Beltrán, “Tipos y temas XV...”.

a súa realización, se como di o propio Beltrán, hai constancia doutras de menor relevancia<sup>100</sup>.

## 2.16. ROI PAEZ DE RIBELA

A. “Não colhi resultado nas minhas indagações àcerca d’este Rodrigo”<sup>101</sup>. Con esta rotunda observación xa sabemos que pouco ou nada será o que a estudosa nos poida dicir sobre este trobador. Limitáse a constatar a existencia do topónimo tanto en Galicia (conta cinco localidades) coma en Portugal (tres localidades). E, polo tanto, en función desta constatación opina que non se debe ceder á tentación de alterar o apelido en Ribera para forzar unha posible identidade. Queda a súa obra como única garantía, e esta indica unha relación literaria con Pero Garcia Buralês e Pero d’Ambroa que fan escarnio tamén dun tal Fernand’Escalho. Estas relacións tiveron que darse, probablemente, na corte do Rei Sabio.

### B.

C. Resende de Oliveira (*ET*, p. 434; *TX*, p. 180; *TGP*, p. 204) centra a súa hipótese na localidade de San Xulián de Ribela, na provincia de Ourense, e identifícaa como fillo dun Pai Soarez de Ribela. Igualmente, centra a súa actividade poética durante a década dos corenta na corte do infante Alfonso, o futuro Rei Sabio. Barbieri (*DLMGP*, pp. 586b-588a) incide na probable naturalidade galega do trobador e admite os datos documentais achegados por Resende de Oliveira. Tavani (*TRO*, pp. 438-439) recolle a hipótese resendiana e a posibilidade formulada por Barbieri.

D. Para apoiar a súa orixe galega, podemos achegar unha pequena relación documental de membros dunha familia procedente de San Xillao de Ribela, no concello ourensán de Coles, terra veciña da localidade de orixe de Fernan Paez de Tamalancos. En primeiro lugar podemos mencionar a un *Martinus Pelagii de Ribela clericus* que confirma un documento de Iohannes Petri de Gosthey miles en 1225<sup>102</sup>. Polo patronímico e o cognome toponímico podería ser irmán do trobador. Nun documento de 1270 os irmáns Afonso e Gonçalo Nunez, fillos de Nun’Eanes de Serseno, véndenlle a herdade de Belesar a Johan Perez, cabaleiro de Ribela, que vai en representación de Arias Perez, arcediogo de Búbal<sup>103</sup>. Este Johan Perez será bastante frecuente na

<sup>100</sup> Frateschi Vieira, “*O processo das amas...*”, p. 91, anota unha interrogante que consideramos relevante e que, mesmo, podería explicar a ausencia de documentación: “tería o nascimento de um infante ilegítimo provocado tamanha comoção?”. En efecto, como lembra a estudosa brasileira, Don Denis nace o 9 de outubro de 1261, sendo fillo de Beatriz de Guillén..., pero a muller lexítima de Afonso III era a Condessa de Boloña, e esta non morreu ata 1262 en Francia, momento no que o papa levanta o interdicto posto contra o reino de Portugal pola infidelidade de Afonso III.

<sup>101</sup> Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, t. II, p. 388.

<sup>102</sup> E. Duro Peña, *Documentos da Catedral de Ourense*, Consello da Cultura Galega, A Coruña, 1996, doc. 96 (1225. Foro do agro de Abeleda).

<sup>103</sup> Duro Peña, *Documentos*, doc. 413 (1270, abril, 28. Badaxoz).



documentación galega do sur (por exemplo en Oseira, doc. 1017 (1272)). Vemos na mesma documentación a un *Petrus Fernandi miles de Ribela* en 1285<sup>104</sup> e a un *Garsia Petri de Ribela* en 1288<sup>105</sup>. Pero, igualmente, en relación coa localidade de Outeiro, na parroquia de San Xillao de Ribela, vemos como *Roderico Pelaez* e Marine Petri, a súa muller, fan foro dunha herdade e chousa en 1246<sup>106</sup>. De asociar os elementos teríamos a un *Roderico Pelaez de Ribela*, isto é, un homónimo do noso trobador.

## 2.17. JOHAN LOPEZ D'ULHOA

A. Coñecemos algo da súa familia polo feito de figurar mencionado nos *Livros de Linhagens*, concretamente na pasaxe dedicada aos de Baian, en calidade de marido de Constança Lourenço Taveira. Aparece tamén un Fernan Lopez d'Ulhoa, seu irmán con toda probabilidade, e Tareja Lopez, que o Conde de Barcelos dá como irmá e o *Livro Velho* como filla de Fernan Lopez. En nota a pé de páxina, Michaëlis lembra a posición dos xenealoxistas galegos que consideran a Casa dos Ulhoa fundada polo tamén trobador Per'Eanes Marinho e pola súa muller Sancha Vasquez<sup>107</sup>. A colocación das súas cantigas nos cancioneiros sitúao preto de Fernan Fernandez Cogominho.

### B.

C. Resende de Oliveira (*ET*, pp. 366-367; *DLMGP*, pp. 351b-352a; *TX*, p. 144; *TGP*, p. 195) recolle as confusións existentes nos *Livros de Linhagens* sobre a familia do trobador. As orixes da mesma sitúanse en Galicia, nas marxes do río Ulla, na terra de Monterroso, da que foi tenente Roi Gomez de Trava ata 1259. Esta circunstancia permite establecer unha hipotética relación con este magnate. Resende de Oliveira cita un documento de 1238 onde vemos a un *I. Lopiz, commendator de Faro* testemuñar nunha venda de Orraca Garsie, filla de Garsia Petri de Ambrona<sup>108</sup>. Entre 1265 e 1286 vémolos na Estremadura portuguesa, onde casara con Sancha Lourenço Taveira. O que non sabe explicar é a razón do salto entre a corte do de Trava e as terras portuguesas. Tavani (*TRO*, p. 404) asume as posicións xa comentadas anteriormente.

D. En primeiro lugar, desexamos sinalar que a identificación entre o trobador e o *I. Lopiz* citado no documento presenta unha base inestable. En segundo lugar, cabería identificar a encomenda á que se refire dito documento. Esta non pode ser outra que a

<sup>104</sup> Duro Peña, *Documentos*, doc. nº 484 (1285, maio, 13. Foro de bens en Belesar).

<sup>105</sup> Duro Peña, *Documentos*, doc. nº 494 (1288, abril, 08. Arrendo dunha casa na Eira do Bispo).

<sup>106</sup> Duro Peña, *Documentos*, doc. nº 217 (1246, xuño, 01. Foro dunha herdade en Outeiro, Ribela).

<sup>107</sup> Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, t. II, p. 392, n. 1.

<sup>108</sup> A venda faise a Roderico Gomez e a súa muller Maiori Alfonsi de bens "in Prucis, in Monte Nigro, in Riba de Minho, in giro Sancti Iacobi". O documento recólleno J. I. Fernández de Viana y Vieites, "Don Rodrigo Gomez y la sede compostelana", *Actas II Congreso Galaico-Minhoto*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1985, vol. I, pp. 107-122, doc. 4 (1238, febreiro, 13).

encomenda do Burgo do Faro, que cómpre non confundir coa vila da Coruña, tal como recalca Pereira Martínez<sup>109</sup>. A bailía do Faro era, dentro do nivel organizativo do Temple, unha das encomendas maiores (a primeira en documentarse en Galicia ata ben entrado o século XIII), que abranguía no seu interior unha serie de encomendas máis pequenas, agrícolas<sup>110</sup>. Todo apunta a que o promotor do asentamento da Orde do Temple no Burgo do Faro foi Fernando Pérez de Traba, entre 1137 e 1153, data das dúas viaxes que fai a Xerusalén, onde realizaría os contactos pertinentes para a chegada dos Templarios a Galicia. De feito, a casa dos Traba, e as distintas liñaxes secundarias a que dá lugar, serán os principais representantes da nobreza laica con propiedades no Burgo do Faro. Esta circunstancia, unida á tenencia de Monterroso, reviste de importancia a relación entre Roi Gomez e o posible homónimo do trobador de Ulhoa. Entre os distintos comendadores da bailía coñecemos a un *Rodericus Fernandi*, documentado en 1200-1201<sup>111</sup>; a Froila Afonso, presente nun documento de 1206<sup>112</sup>; a *Martinus Sancii*, documentado en 1214<sup>113</sup>; Rodrigo Diaz, antes de 1232<sup>114</sup>; ao que xa citara Resende, *I. Lopiz*, documentado en 1238<sup>115</sup>; a *domnus Petrus*, documentado en 1241<sup>116</sup>. Chega con estes comendadores para ver que *I. Lopiz* non estivo máis aló de 1241. ¿Onde estivo o noso trobador con posterioridade a esa data? Víñez achega unha referencia moi interesante e que serve para confirmar a identificación que propón Resende de Oliveira<sup>117</sup>. En efecto, no repartimento de Murcia como cabaleiro do Mestre de Uclés figura *Johan Lopez de Ulloo*, que recibe dous

<sup>109</sup> C. Pereira Martínez, *Os templarios. Artigos e ensaios*, Toxosoutos, Noia, 2000, reúne neste volume unha serie de traballos consagrados a poñer de relevo a presenza dos Templarios en Galicia, unha das facetas da nosa historia medieval que menos exploradas están. Destaca este historiador que O Burgo do Faro “abranguía as actuais parroquias de Santa María do Temple (Cambre) e Santiago do Burgo (Culleredo)” (do artigo “A Orde do Temple e Cambre”, pp. 9-27 [p. 9]).

<sup>110</sup> Pereira Martínez, *Os Templarios*, “A Orde do Temple”, pp. 16-17 reproduce a organización templaria que comeza nas *provincias* (a de Faro pertenceu á provincia de Portugal ata mediados do século XIII e a partir deste momento á de Castela-León), segue nos *reinos* (correspóndese cos diferentes reinos da Península); logo veñen as bailías ou encomendas maiores; e, finalmente, as encomendas pequenas.

<sup>111</sup> Referencia en Pereira Martínez, *Os Templarios*, “A orde do Temple”, p. 23. Procede de P. Loscertales y García de Valdeavellano, *Tumbos del monasterio de Sobrado de los Monjes*, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural / Archivo Histórico Nacional, Madrid, 2 vols., 1976, vol. I, doc. 215.

<sup>112</sup> Véxase Pereira Martínez, *Os Templarios*, “A encomenda de Betanzos da Orde do Temple”, pp. 71-82 [p. 75].

<sup>113</sup> Citado en Pereira Martínez, *Os Templarios*, “A Orde do Temple”, pp. 24-25. A referencia procede de M. Romaní Martínez, *Colección Diplomática do mosteiro cisterciense de Sta. María de Oseira (Ourense) 1025-1310*, 2 vols., Tórculo Edicións, Santiago, 1989, vol I, doc. 161.

<sup>114</sup> Referencia en Pereira Martínez, *Os Templarios*, “A Orde do temple na marca brigantina. Os documentos”, pp. 83-96 [p. 88].

<sup>115</sup> A carón de *I. Lopiz* vemos un *P. Martini, freyre de Faro*.

<sup>116</sup> Pereira Martínez, *Os Templarios*, “Burgo de Faro, os templarios e o Camiño de Santiago (I)”, pp. 29-70 [p. 37]; a referencia documental en Romaní Martínez, *Oseira*, I, doc. 480].

<sup>117</sup> VÍÑEZ, “Documentación...”, p. 539.

lotes na quinta partición, realizada entre os anos 1266 e 1272. Con respecto aos Ulhoa, encontrámonos na documentación de Oseira cun *Johan (Pelagii) de Uloa* en dous documentos de 1236 e 1242<sup>118</sup>. Igualmente, en 1271, nun documento asinado na localidade portuguesa de Sabugal, vemos a un *Juan Perez de Ulhoa*, que se fai familiar da Orde de Alcántara xunto coa muller, Gonzina Fernandez, polo que recibe vitaliciamente uns bens en Penamacor que lle doa Garcia Fernandez, o Mestre de Alcántara<sup>119</sup>. A verdade é que este documento inquieta un tanto, xa que en relación cos mesmos bens de Penamacor, na mesma colección documental, menciónase que, tras morrer *Juan Lopez de Ulhoa*, a Orde de Alcántara por medio de seu mestre, Fernan Paez, cédelle vitaliciamente a Martin Gil de Albuquerque os bens de Penamacor<sup>120</sup>. ¿Trátase do mesmo individuo? ¿Trátase de individuos distintos? No primeiro caso, ¿debemos unificar en Lopez ou en Perez? Non sabemos, teriamos que consultar *in situ* o documento. En todo caso, de ser o noso trobador, a flutuación de pertenza a distintas ordes militares sería asombrosa: Temple > Uclés (Santiago) > Alcántara. De ser o trobador, teriamos un límite en 1287 para situar a súa actividade.

## 2.18. FERNAN GONÇALVEZ DE SEABRA

A. Segundo a estudosa xermana, o trobador figura citado nos *Livros de Linhagens* por ser esposo dunha dona da familia dos Bema, no título LXXV, dedicado a liñaxes galegas: Sotomaior, Tenoiro, Bema e outros. Tal como sucede con Johan Lopez d'Ulhoa, non posuímos cantigas de escarnio de Fernan Gonçalvez, o que reduce enormemente as posibilidades de situalo cun mínimo de garantías. Michaëlis, á falta doutro argumento, apela ao da colocación nos cancioneiros a carón de Afonso Mendez de Besteiros, Pero Gomez Barroso, Afonso Lopez de Baian e Johan Garcia de Guilhade. Lembra a estudosa que foi un dos primeiros trobadores en ser coñecido polo feito de ser citado na *Carta-Proemio* do Marqués de Santillana.

B. En realidade, Michaëlis déixase levar por un erro, xa que o individuo mencionado nos *Livros de Linhagens* é Fernan Garcia e non Fernan Gonçalvez.

C. Resende de Oliveira (*ET*, pp. 341-342; *DLMGP*, pp. 259b-260a; *TX*, pp. 128-129 *TGP*, p. 191) comeza por recoller o erro de Michaëlis e afirma que non atopou ningún homónimo do trobador nin de seu pai na documentación galega e castelá que consultou<sup>121</sup>. Non acontece o mesmo coas fontes documentais portuguesas, onde as

<sup>118</sup> Romaní Martínez, *Oseira*, docs. 412 (1236), 504 (1242, set. 29, Capítulo de S. Estevo de Portela).

<sup>119</sup> B. Palacios Martín, *Colección Diplomática Medieval de la Orden de Alcántara (1157-1494)*, Fundación San Vicente de Alcántara / Edit. Complutense, Madrid, 2000, t. I, doc. 333 (1271, xaneiro, 9. Sabugal).

<sup>120</sup> Palacios Martín, *Colección diplomática*, doc. 375 (1287, agosto, 19. Guarda).

<sup>121</sup> Na documentación castelá encontrámonos cun Fernan Garcia de Sanabria, “que en 1294 recibíu de María de Molina un caballo valorado en mil seiscientos maravedís” e que, anos máis tarde, en 1307, figura como mordomo do infante Felipe; a referencia vén en V. Beltrán, “Tipos y temas trovadorescos. XI. La corte

*Inquirições* de 1258 recollen as actividades de cabaleiros de Seavra, no antigo partido xudicial transmontano de Lamas de Orelhão e no partido xudicial de Vinhais. Vemos a un Fagundo, pai dun Gonçalo Fagundes e este, á súa vez, pai dun Fernan Gonçalvez que podería ser o noso trovador. A mesma documentación deixa entrever unha relación entre estes Seavra e os Bragança e, polo tanto, cabe a posibilidade de que o trovador fora vasallo de Fernan Fernandez de Bragança. O Fernan Garcia aludido nos *Livros de Linhagens*, da mesma liñaxe, representaría o acceso da mesma á corte rexia portuguesa durante a segunda metade do século XIII. Tavani (*TRO*, pp. 392-393) asume as correccións efectuadas por Resende de Oliveira á hipótese identificativa proposta por Michaëlis.

D. A filla de Fernan Garcia de Seabra, Teresa Fernandez de Seabra, documentada en 1268, é famosa por ser amante de Afonso III. Casou con Martin Martins Dade<sup>122</sup>. A este respecto, e considerando a referencia documental recollida de Beltrán, a zona de estudo e análise documental que convén priorizar é a zona de Zamora-León, posible orixe da liñaxe dos Sanabria. Quizais o tempo nos facilite unha referencia a un homónimo do trovador.

## 2.19. PERO GOMEZ BARROSO

A. “Não ha certeza de que Pero Barroso e D. Pero Gomes Barroso sejam um só individuo”<sup>123</sup>. Con esta dúbida comeza Michaëlis a biografía do trovador, aínda que se inclina pola identificación. Citando a Argote de Molina e a Ortiz de Zuñiga, alude ao feito de que Pero Gomez Barroso participou na Reconquista de Sevilla (1248) e que foi beneficiado no *Repartimiento* correspondente. Este aspecto, ademais, atopa un referendo na cantiga V 1056 (*LPGP* 127,5), que fala da Reconquista andaluza. É posible relacionalo con trovadores da corte de Alfonso X o Sabio: Gonçal’ Eanes do Vinhal, Pedr’ Amigo de Sevilha, Johan Baveca e Pero (Garcia) d’ Ambroa. Pero, igualmente, nos seus versos constátanse “reminiscencias de Portugal” (p. 395) en forma de nomes: Ponço de Baian (*LPGP* 127,6) e Roy Gomes de Telha (*LPGP* 127,5). Estas referencias a Portugal non chocan se se ten en conta a súa procedencia portuguesa: en concreto, segundo os relatos nobiliares, era fillo de Gomez Viegas, senhor de Basto. Pero desde moi cedo deu o salto a Castela, onde prospera e casa con Chámoa Fernandez de Azevedo. Unha boa mostra desa posición certamente importante, á parte da súa participación nas campañas bélicas da Reconquista, é a súa función de intermediario entre o Rei Sabio e os nobres rebeldes que se aliaran co rei de Granada (aconteceu en 1273).

---

poética de Sancho IV”, *La literatura en la época de Sancho IV*, edición de C. Alvar e J. M. Lucía Megías, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1996, pp. 121-140 [citamos da p. 126].

<sup>122</sup> Ventura (*NC II*, p. 542).

<sup>123</sup> Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, t. II, p. 394.

## B.

C. Barbieri (*DLMGP*, pp. 543a-545b), que recolle a esencia do dito por Michaëlis e por Resende de Oliveira (*ET*, pp. 416-417), alude á presenza documental do trobador entre 1248 e 1273 e pensa nunha data de nacemento arredor de 1220-1225. A saída de terras portuguesas veríase motivada polos acontecementos que envolveron a chegada ao trono de Afonso III o Boloñés. Non só participou na campaña sevillana, senón que tamén o fixo na de Murcia, onde foi beneficiado en 1266 polo infante don Manuel cunhas casas na cidade de Murcia, séndolle confirmada a doazón por Alfonso X en 1272. Tavani (*TRO*, pp. 431-432) non disente das consideracións efectuadas polos estudosos anteriores. A última noticia que se ten do trobador é a que avanzou Michaëlis referente ao episodio de 1273.

D. En realidade, a data do *Repartimiento* de Orihuela, que Resende sitúa en 1266 (*ET*, p. 417), debe ser entre 1268 e antes de 1272, xa que a mención de Pero Barroso ten lugar na IIª partición, e logo é mellorado na IIIª cun solar en Orihuela, tal como consta na edición de Torres Fontes<sup>124</sup>. En datas recentes, atopamos unha alusión ao trobador nun documento referente ao Reino de Murcia datado de 1296. Trátase da doazón dunha *alquería* no termo de Orihuela ao cabaleiro Guillem tras serlle confiscada a Pedro Gómez Barroso, “que omnes fuerunt Petri Gomeç Barroso castellani que ad nos confiscata sunt propter rebellionem ipsius Petri Gomeç”<sup>125</sup>. O dato é interesante pola súa consideración de castelán, ¿ou é que se fai para diferencialo dun homónimo portugués? Non o cremos, simplemente dá conta de que este personaxe levaba moito tempo afincado na vida política castelá. O dato é igualmente relevante, porque pode ser a referencia máis tardía sobre o trobador, mellorando aquela de 1273 sobre a que Resende dicía que “é a última noticia que temos sobre ele” (*ET*, p. 417). O rei que dita esa sentenza é Jaume II de Aragón e na propia documentación reunida por Del Estal vemos como Portugal tiña, certamente, intereses estratéxicos na Coroa de Aragón, xa que nun documento de 1300 emitido en Valencia se reflicte a presenza dos infantes Alfonso e Violante Manuel, irmáns de Don Denis, como señores dos castelos de Elda e Novelda<sup>126</sup>.

## 2.20. AFONSO LOPEZ DE BAIAN

A. Comeza Michaëlis por situar o trobador na liñaxe da que procede<sup>127</sup>, unha das cinco que formaron o reino de Portugal, segundo os *Livros de Linhagens*. Fala dos seus

<sup>124</sup> J. Torres Fontes, *Repartimiento de Orihuela*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1988. O reparto das terras tivo lugar a través de seis particións que se sucederon entre os anos 1266 (I partición) e 1314 (VI partición).

<sup>125</sup> J. M. Del Estal, *El Reino de Murcia bajo Aragón (1296-1305). Corpus Documental II2*, Instituto de Cultura ‘Juan Gil-Albert’, Diputación de Alicante, Alicante, 1990, doc. nº 30 (1296, maio, 12. Orihuela).

<sup>126</sup> Del Estal, *El Reino de Murcia*, doc. 113 (1300, novembro, 4. Valencia).

<sup>127</sup> A ficha biográfica vén en Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, t. II, pp. 398-404.

antepasados, remontándose a seu avó, Afonso Hermiguez, ao seu tío, Ponço, e a seu pai, Lopo, que casa con Aldara Viegas e asina documentos de Afonso II sempre acompañado de seu irmán Ponço. Sinala Michaëlis que será despois da guerra civil de 1245-1248 cando vexamos na corte do Boloñés os tres fillos de Lopo, Fernan Lopez de Baian, Diego Lopez de Baian e Afonso Lopez de Baian. Fai referencia a Michaëlis a posibilidade de que estiveran na corte do Boloñés en Francia, pero “faltam, comtudo, as provas” (p. 400). Tras documentar os irmáns de Afonso Lopez, céntrase no trobador. Fai referencia a que foi gobernador da tenencia de Sousa entre 1253 e 1277, e desde esta última data en adiante da rexión de Riba-Mínho, a zona orixinaria dos Valadares. Estivo con esa tenencia polo menos ata 1280. Igualmente, para os anos 1245-1253 di que é posible a súa participación na conquista e repoboación de Sevilla, baseándose na súa presenza no arquetipo Espinosa do *Repartimiento* de Sevilla. Casou coa filla do conde Gonçalo Mendez de Sousa, Mor Gonçalez de Sousa. A referencia a Alvelo nunha das súas cantigas relaciónao con Johan Soarez Coelho. Importante é a Xesta paródica do trobador, na que ridiculiza os atributos guerreiros de Men Rodriguez de Briteiros e dos seus vasalos.

## B.

C. Recolleremos aquí a presentación de Leonina Ventura, que demostra que Michaëlis acertou nas liñas mestras da biografía do trobador. Identificado cun membro da liñaxe dos Baian, é fillo de Lopo Afonso de Baian e Aldara Viegas de Alvarenga. Os seus primitivos bens sitúanse entre o Douro, o Tâmega e o Tua<sup>128</sup>. Exercen a tenencia dos castelos emblemáticos desa zona: Baião, Penaguião, Godim e Santa Maria de Gestaço. Trátase dunha liñaxe sempre ben posicionada na xerarquía nobiliar. Ademais, grazas ás estratexias matrimoniais ligáronse desde cedo á poderosa liñaxe dos Sousa. De feito, o trobador casou con Mor Gonçalvez de Sousa. Todos os membros masculinos da liñaxe figuran na corte de Afonso III en calidade de tenentes de terras. O matrimonio de Estevainha Ponces de Baian con Soeiro Pais de Valadares permitiría, de confirmarse a identificación de Johan Soarez Somesso cun membro da familia Valadares, o establecemento dunha relación entre este trobador e Afonso Lopez de Baian. Amosan unha continuidade na Curia desde os tempos de Afonso Henriquez ata mediados do reinado de Sancho II, en concreto ata 1237. Nada se sabe da súa participación na guerra civil de 1245-1248. Tendo en conta que Afonso Lopez de Baian é tenente de Lamego en novembro de 1246, Leonina Ventura supón unha participación de lado do novo monarca. Xa rei o Boloñés, os membros máis recoñecidos desta liñaxe (Fernan Lopez,

---

<sup>128</sup> “Concentrados fundamentalmente na parte central do río Douro (cs. de Marco de Canaveses, Baião, Mesão Frio e Santa Marta de Penaguião) até às terras de Sabrosa, estendem-se para Noroeste até à margem esquerda do rio Ave (c. Vila Nova de Famalicão), para Norte até Chaves (cs. Cabeceiras de Basto, Ribeira de Pena e Chaves) e para Nordeste até Bragança”, *NC I*, p. 321. Entre as pp. 320-324, Leonina Ventura fai unha síntese da expansión da liñaxe desde o seu núcleo orixinario e os métodos que conduciron a tal expansión.

Afonso Lopez, Diogo Lopez e Pero Ponces) figuran recompensados con tenencias (*NC I*, pp. 105-107)<sup>129</sup>. En 1253 é beneficiado no *Repartimiento* de Sevilla, feito que significa que participou na conquista da mesma (1248). Resende de Oliveira (*ET*, pp. 308-309) engade unha referencia da *Crónica Geral* que o sitúa na conquista de Xaén (1246), se ben, hai que destacar que nese ano, segundo Ventura (*NC I*, pp. 599-603), figura como tenente de Lamego, ao ano seguinte como tenente de Numão, entre 1248 e 1253 como tenente de Bragança, entre 1254-1261 e 1265-1280 a tenencia de Sousa e, finalmente, ao mesmo tempo que a de Sousa, entre 1263-1280, a tenencia de Riba-Minho. O exercicio das tenencias revela unha secuencia ininterrompida desde 1246 ata 1280, a non ser no ano 1262, onde non hai constancia documental do trobador. As datas achegadas por Michaëlis, como se pode apreciar, sofren as lóxicas modificacións que facilita a nova documentación que vai aparecendo. Pensa Resende que, con anterioridade a 1246, puido ter frecuentado as cortes de fóra de Portugal en compañía dos Sousa. Ao non ter descendencia masculina, a liñaxe semella esgotarse coa xeración á que pertencen Afonso Lopez de Baian e seu irmán Diogo Lopez (*NCI*, p. 323). Lorenzo Gradín (*DLMGP*, pp. 17b-19b) asume os datos cronolóxicos avanzados por Michaëlis. Tavani (*TRO*, pp. 380-381) recolle os datos achegados por Resende de Oliveira en *ET*.

D. As impresións de Resende de Oliveira sobre a presenza do trobador fóra de Portugal antes de 1246 pode recibir un apoio importante coa mención documental referida por Vázquez<sup>130</sup>, que atopou un *don Afonso Lope de Vayá* na nómina de Úbeda-Baeza correspondente aos anos 1226-1234. De identificarse co noso trobador, teríamos xa un indicio sobre o seu posible paradiro antes da súa chegada a terras portuguesas arredor de 1246. A súa participación na conquista de Xaén, en función do dato aducido, recobra toda a súa actualidade. Podemos, polo tanto, alongar o período da actividade poética do trobador aos anos 1226-1280. Pero, igualmente, de considerarse que sería difícil pola súa lonxevidade (tería nado arredor de 1205), habería que pensar entón na posibilidade de que sexan dous homónimos diferentes, un castelán, dedicado ás circunstancias que envolven a reconquista andaluza entre 1226 e 1253, outro portugués, que sería o nobre que desenvolve as tenencias xa comentadas e que permanece en Portugal gobernando os seus bens.

## 2.21. MEN RODRIGUEZ TENOIRO

A. Distínguense dous homónimos da mesma liñaxe separados por algunhas xeracións: un Men Rodriguez Tenreiro fillo do almirante de Alfonso XI, Alfonso Jufre, que morre baixo o peso da xustiza en 1360; o outro Men Rodriguez era irmán de Gonçalo Pires

<sup>129</sup> A propia Ventura (*NCII*, pp. 599-603) sinala que Afonso Lopez de Baian foi tenente de Lamego (1246), de Numão (1247), Bragança (1248-1253), Sousa (1254-1261, 1265-1280) e Riba Minho (1263-1280).

<sup>130</sup> Vázquez, "Documentación...", pp. 531-542.

–o bisavó do primeiro Men Rodriguez do que falamos– e, en función do patronímico, Michaëlis considera que era neto de Rodrigo Alfonso, medio-irmán de Fernando III o Santo<sup>131</sup>. Non acerta a identificar a “herdeira de certo Ruy Tenorio, cujo solar gallego se ergue nas proximidades de Pontevedra” (p. 406) e que será a fundadora da liñaxe ao casarse con Rodrigo Alfonso. Michaëlis pensa que este Men Rodriguez Tenoiro, *adelantado mayor de la frontera*, debe de ser identificado co noso trovador. Contemporáneo de Alfonso X, debeu de exercer a súa actividade poética de 1245 en adiante, chegando quizais ata o reinado de Sancho IV. As súas cantigas permiten establecer relacións con Juião Bolseiro e con Airas Perez Vuitoron (polos ataques a un tal Don Estevan).

## B.

C. Resende de Oliveira (*ET*, 389-391) parte tamén do relato xenealóxico dos *Livros de Linhagens*. Neles rexístrase unha confusión, xa que tanto Pero Rodriguez Tenoiro como Men Rodriguez son dados como fillos dun Pero Rodriguez. En realidade, semella que Men Rodriguez é irmán deste Pero Rodriguez que casa con Teresa Paez Serodea. A fundadora da liñaxe é identificada como Inês Rodriguez. Tal como sinalaba Beltrán<sup>132</sup>, o trovador foi beneficiado no *Repartimiento* de Jerez de la Frontera, efectuado entre 1264 e 1269. Aséntase en Sevilla onde ocupa o cargo de almozarife (1277). Como pensaba Michaëlis, o trovador chegou ata o reinado de Sancho IV, rei do que foi vasalo. Non obstante, o historiador portugués rexeita que o homónimo que ocupa o cargo de adiantado da fronteira con Alfonso XI poida ser identificado co noso trovador (en *TX*, pp. 157-158 relativiza a súa negación deixándoo en dúbida). A pesar da súa actividade lonxe de Galicia, a liñaxe era orixinaria de San Pedro de Tenoiro, concello de Cotobade, provincia de Pontevedra. Minervini (*DLMGP*, pp. 454a-455a) recolle a data de 1277 e avanza a probable data da morte do trovador, 1295, ano en que seu irmán é axustizado polo asasinato de Pai Gomez Charinho. Tavani (*TRO*, p. 419) recolle os datos dados a coñecer por Beltrán e Resende de Oliveira.

D. Un dos problemas da biografía do trovador é atopar unha data límite para o desenvolvemento da súa actividade poético-musical. Resende de Oliveira pensa en principio en 1290 como límite, xa que, segundo o historiador, nese ano o trovador xa ten unha idade avanzada. Minervini opta polo ano 1295 como límite e hai outras opcións que levan a actividade do trovador ata a década 1310-1320. Comecemos por

<sup>131</sup> En Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, t. II, p. 405, n. 4, ofrécese unha árbore xenealóxica que resume a filiación dos Tenoiro. Segundo esa árbore, de Rodrigo Alfonso casado con X. de Tenorio vén Pedro Rodriguez Tenorio, que casa con Teresa Paez de Sotomaioir, e deles o Men Rodriguez que semella ser o noso trovador.

<sup>132</sup> V. Beltrán, “Tipos y temas trovadorescos. III. Pedro Amigo de Sevilla”, *Cuadernos de Filología Románica*, I, 1989, pp. 31-37 [a referencia a Men Rodriguez vén na p. 33; nela dáse unha conexión interesante cun *Pedro Amigo joglar*, probablemente o autor presente nos nosos cancioneros].



achegar datos que permiten confirmar a presenza reiterada do trobador no proceso reconquistador de Andalucía:

a) Víñez menciona un documento do 11 de abril de 1268 expedido en Sevilla no que se alude a Pero Navarro, criado de don *Melent Rodriguez de Tenoiro*, e un do 26 de xaneiro de 1277 no que Alfonso X ordena a *Meent Rodriguez Tenoyro*, almoraxarife, que non cobre dereitos de chancelaría<sup>133</sup>.

b) A estas referencias o profesor Beltrán engade a presenza dun *Men Rodriguez* beneficiado cun bo lote de terras no *Repartimiento* de Vejer de la Frontera en 1288<sup>134</sup>.

Como límite da actividade de Men Rodriguez Tenoiro, Beltrán pensa que “todavía aparece con Fernando IV en 1296 y como su vasallo en 1309”<sup>135</sup>. Mentres, Víñez semella aceptar que o Men Rodriguez Tenoiro que aparece tanto nos documentos de Fernando IV coma no de Alfonso XI –recollido por Resende– son dous homónimos distintos do trobador por motivos cronolóxicos<sup>136</sup>. Semella aceptable esta postura tendo en conta que o trobador aparece en *A. Do homónimo* rexeitado aínda encontramos unha referencia de 1315 que alude a *Meent Rrodriguez Tenoyro* como “adelantado de la Frontera”<sup>137</sup>.

## 2.22. JOHAN GARCIA DE GUILHADE

A. “Da vida do auctor sabemos apenas o que consta de certas cantigas suas e alheias”. Tras esta observación, Michaëlis analiza o topónimo que dá nome ao trobador e encóntrao só en Galicia, “tres na comarca de Lugo e uma em Pontevedra”<sup>138</sup>, salientando a última destas, San Miguel de Guillade. Relaciona a súa condición social coa de Roi Paez de Ribela, isto é, un cabaleiro de pouca relevancia. Esta circunstancia non é impedimento para que tivera casa propia e xogares á súa orde, tal como semella que estivo Lourenço en función das tensós que manteñen os dous (*LPGP* 70,28 e *LPGP* 70,33). A participación no *ciclo da Ama* é afirmada polas alusións da cantiga *Par Deus, Lourenço, mui desaguisadas* (*LPGP* 70,38)<sup>139</sup>. As súas relacións literarias son variadas: Johan Soarez Coelho, Roi Queimado, Pedr’Amigo de Sevilha e o xa mencionado Lourenço. Dúas cantigas (*LPGP* 70,13 e 70,46) con topónimos referentes a Portugal permiten situalo nestas terras posiblemente como “homem do Senhor de Soverosa ou

<sup>133</sup> Víñez, “Documentación...”, p. 540.

<sup>134</sup> Beltrán, “Tipos y temas trovadorescos XI...”, p. 134.

<sup>135</sup> Beltrán, “Tipos y temas trovadorescos XI...”, p. 135.

<sup>136</sup> Víñez, “Documentación...”, p. 540.

<sup>137</sup> E. Sainz Ripa / V. Hernáez Iruzubieta, *Documentación Calagurritana del siglo XIV. Archivo Catedral*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1995, vol. I, doc. nº 63 (1315, marzo, 9. Valladolid).

<sup>138</sup> Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, t. II, p. 410.

<sup>139</sup> Sobre o *ciclo da Ama* e as diferentes datas que se propoñen para a súa creación, véxase o dito na ficha dedicada a Johan Soarez Coelho (2.15.).

dos Paes de Ribeira, proximos parentes d'aquelle" (p. 411). A referencia a unha *filha de Maria* (LPGP 70,13) leva a Michaëlis a pensar que dita nai é Maria Paez da Ribeira. Finalmente, unha cantiga de escarnio (LPGP70,37), onde o trobador alude a un decreto real, permítelle a Michaëlis relacionalo coa corte de Afonso III. En concreto, Guilhade referiríase a uns decretos que regularían a vida dos *ric'omes*, decretos hoxe perdidos pero que serían promulgados en 1258.

B. De novo a falta de documentación leva a Michaëlis a agudizar o seu enxeño e a interpretar os datos, por veces ambiguos, das cantigas dos trobadores. A localidade de San Miguel de Guilhade pertence ao concello de Pontearreas, provincia de Pontevedra, unha zona veciña tanto de Johan Soarez Somesso como de Johan Nunez Camanez. As datas dadas para Guilhade hanse de consensuar necesariamente coa dos autores que participan no *ciclo da Ama*. Lembremos que Michaëlis sitúa a feitura do ciclo en Santarém entre os 1272 e 1273. Por iso, semella un tanto forzada a interpretación sobre ese suposto decreto real.

C. Resende de Oliveira (ET, pp. 362-363; DLMGP, pp. 347b-349a; TX, pp. 142-143; TGP, p. 194), que emprega diferentes datos de estudosos como Nunes, Lopes e outros, puntualiza e corrixe a hipótese presentada por Michaëlis. O trobador non sería galego, senón portugués, da parroquia de Milhazes, no concello de Barcelos, onde se rexistra unha localidade co apelido do trobador. Sería membro dunha pequena familia de cabaleiros ao servizo da poderosa liñaxe dos Sousa. En concreto, Johan Garcia estaría ao servizo de Gonçalo Garcia de Sousa. A súa traxectoria, polo tanto, lígase á deste magnate<sup>140</sup>. As referencias documentais semellan confirmar tal hipótese, xa que en 1239 testemuña xunto a Pero Mafaldo e outros cabaleiros nunha doazón á Sé do Porto feita por Elvira Gonçalves de Toroño e seu fillo Gonçalo Garcia. O tempo que decorre entre

<sup>140</sup> Ventura (NC I, p. 315) di que "ao tempo de Afonso III o chefe da linhagem é (desde 1255) Gonçalo Garcia de Sousa (o terceiro e único sobrevivente de quatro fillos varões de Garcia Mendes, todos até então presentes na corte)". Os Sousa foron fieis partidarios da chegada de Afonso III ao trono e, en consecuencia, padeceron a incomodidade do reinado de Sancho II. Sobre o patrimonio da liñaxe e a extensión do mesmo, consúltense as pp. 315-320 do citado traballo de Ventura. Para unha biografía do trobador, é recomendable ler tanto a Resende de Oliveira (ET, pp. 354-356) como a Ventura (NC II, pp. 709-716). Lembremos que as dúas obras saíron como teses no mesmo ano (1992) e ofrecen, ás veces, datos diversos sobre os mesmos personaxes, tal como acontece con Gonçalo Garcia de Sousa: Resende dálle un período documentado entre 1229 e 1284; mentres, Ventura sinala que o período é 1232-1284. A estas referencias engádase a máis recente de Pizarro (LMP I, pp. 214-223). Este historiador decántase pola referencia de Leonina Ventura (p. 215, n. 60: "de resto Dom Gonçalo só está documentado a partir de 1232"). Pero, de feito, Pizarro, na mesma nota, di que ten identificado en documentos do infante Pedro Sanchez, que estivo en León ao servizo de Alfonso IX, a dous membros da familia Sousa, fillos do trobador de Eixo, Pero Garcia e Gonçalo Garcia. Isto acontecía entre os anos 1229 e 1231, o que liga coa data de Resende. O problema esencial é que o documento empregado por Resende sitúa o trobador en 1229 en Portugal. En 1232, sexa como sexa, don Gonçalo estaría xa en Portugal, mentres que seu irmán seguiría ao servizo de Pedro Sanchez, e falece en Cataluña en 1236.

1230 e 1245 os Sousa coñeceron o esquecemento do rei Sancho II, feito que explicaría as ausencias de Portugal, se ben con esporádicas visitas para velar, quizais, pola integridade do patrimonio familiar<sup>141</sup>. Tendo en conta a interpretación que Resende fai da rúbrica da cantiga de escarnio de Gonçalo Garcia, é probable a presenza de Johan Garcia, acompañando o seu señor en terras galegas, na corte de Roi Gomez de Traba<sup>142</sup>. O terceiro cuarto de século pasouno integramente en Portugal. Así, figura a carón de Gonçalo Garcia nos *inquéritos* rexios de 1258 como causantes de certos desordes sociais. En 1270 pode ser o Johan Garcia citado no testamento de Lourenço Martinz, marido de Sancha Perez de Guilhade. Nos *inquéritos* de 1288 figura Johan de Giladi, que podería ser o noso trobador, se ben dunha idade xa moi avanzada. Tavani (*TRO*, pp. 402-403) segue, no esencial, as informacións xa adiantadas.

D. O certo é que semella difícil engadir algo ás informacións desenvolvidas polos ilustres estudosos que nos precederon, pero hai un detalle dunha cantiga de Johan de Guilhade que ningún dos autores que tomamos como referencia cita, a non ser Pizarro. Referímonos á presenza nunha cantiga do trobador de dúas mulleres chamadas Dordia Gil e Guiomar que *prenderon ordin*, polo que desaparecían da escena profana e cortés, o que motivou a creación da cantiga de Johan de Guilhade (*LPGP*70,14). A identificación destas donas forzosamente ten que situarnos na secuencia cronolóxica do trobador. Así, Pizarro ensínanos que houbo unha Dordia Gil *monja de Arouca*, segundo o *Livro Velho de Linhagens*, onde se encontra documentada entre 1259 e 1269 (*LMP* II, p. 812)<sup>143</sup>. O propio Pizarro cita a pasaxe dos cancioneiros e identifica a Guiomar coa irmá da cunhada de Dordia, Guiomar Gil de Riba de Vizela (*LMP* II, p. 812, n. 59)<sup>144</sup>. Esta simple referencia, en verdade, trastorna un pouco a relación de vasalaxe establecida. Os Sousa

---

<sup>141</sup> De feito, a relevancia de Gonçalo Garcia vese nos seguintes feitos (entre parénteses anotamos a coincidencia ou non simplemente anotando as siglas das respectivas obras de Resende e Ventura): tenencia de Barroso entre 1250-1254 (*ET/ NC*); tenencia de Neiva, 1254-1282 (*ET*) ou 1254-1279 (*NC*); alférez-mor do rei, 1255-1284 (*ET/ NC*); tenencia de Celorico de Basto, 1263 (*NC*); tenencia de Sousa, 1280-1284 (*ET/ NC*). No esencial coinciden os dous investigadores, se ben se rexistran algunhas diferenzas que non afectan ao desenvolvemento da traxectoria fixada.

<sup>142</sup> Pensa Resende que a rúbrica da súa cantiga (*LPGP*71,1) presenta un erro, xa que o rapto de Maria Rodriguez Codorniz non acontecería na casa de Rodrigo Sanchez, irmán do trobador Gil Sanchez, tal como reza dita rúbrica, senón na do magnate de Traba, Roi Gomez –como o relata o *Livro do Deão*– e onde é posible documentar o raptor, Johan de Bezerra. Sería nalgún momento do segundo cuarto do século XIII, segundo Resende. Videira Lopes, *Cantigas de Escárnio*, nº 13, p. 36, data a cantiga antes do ano 1245, sen precisar cando. Para a lectura da rúbrica, consúltese Lagares, *E por esto fez*, rúbrica nº 11, p. 115, que non recolle, non obstante, a interpretación dada por Resende de Oliveira.

<sup>143</sup> Dordia Gil era a filla de Gil Vasquez de Soverosa I e da súa terceira esposa, Maria Gonçalves Girão.

<sup>144</sup> Sobre esta persoa, véxase o que di Pizarro (*LMP* I, p. 546). Aquí é máis complicado aventurar cando entra no mosteiro de Arouca, xa que entre 1243 e 1285 non temos referencias documentais súas. Na primeira data está fóra, na segunda, dentro do mosteiro.

foran opositores de Sancho II e favorecedores de Afonso III. Non obstante, tanto os Soverosa coma os Riba de Vizela foron beneficiados polo rei Sancho II, precisamente en detrimento dos Sousa<sup>145</sup>. ¿Cómo entender desde esta perspectiva a referencia de Johan Garcia de Guillhade? Agardabamos atopar unha resposta na recente edición do cancionero de escarnio realizada por Videira Lopes, pero a análise da cantiga non incorpora as novidades do seu colega portugués Pizarro<sup>146</sup>. Non é este o momento idóneo para realizar tal empresa, pero queremos anotar que esta cantiga semella impedir unha traxectoria tan uniforme como a que desenvolve Resende de Oliveira. Aмоса un coñecemento directo dos avatares da corte dos Soverosa e Riba de Vizela, e mesmo láíase da retirada das mozas do escenario que frecuenta. De non ser porque frecuentaba eses espazos, ¿por que había de lamentalo? Ademais, en función da documentación para Dordia Gil, situamos esta cantiga antes de 1259, sendo esta data o límite facilitado pola documentación. Esta cantiga alude a uns feitos prementes, polo que se compuxo inmediatamente despois de tal ingreso, *grosso modo*, por dar unha data, sequera hipotética, entre 1255 e 1259. Naturalmente, a aparición de novos documentos poderían invalidar esta franxa e facer recuar a data de composición.

### 2.23. ESTEVAN FAIAN

A. Comeza o epígrafe deste trobador coa seguinte pregunta, e que condicionará, sen dúbida, os resultados da mesma: “Estêvan Faian ou D. Estêvan Peres Froyan?”<sup>147</sup>. Partindo do feito de que non atopou ningunha referencia documental a un Estevan Faian, nin sequera unha alusión a Faian, toda a pescuda biográfica xira arredor de Estevan Perez Froian.

B. Acerta ou desacerta Michaëlis cando pensa que “não seria deveras estranhavel se tivessemos a distribuir peculio tão escasso entre dois poetas, com nomes tão parecidos graphicamente?” (p. 415). Só o desenvolvemento das investigacións pode responder a esta cuestión. Pero, en principio, semella, por empregar un símil literario, unha *lectio facillior*, non moi afastada da fusión que se practicou entre Fernand’Esquio e Fernan do Lago.

C. Resende de Oliveira (*ET*, p. 331)<sup>148</sup> afirma que a colocación fai del un nobre. Nos *Livros de Linhagens* non atopou a presenza do apelido do trobador, pero non

<sup>145</sup> Ventura (*NCI*, pp. 436-438).

<sup>146</sup> Videira Lopes, *Cantigas de Escárnio*, nº 177, pp. 221-222. Na nota ao verso 3 da primeira estrofa, onde vén a alusión ás dúas donas, dá a referencia dos *Livros de Linhagens*, pero identificando a Guiomar coa irmá de Dordia Gil, Guiomar Gil de Soverosa, da que non hai constancia que ingresara no mosteiro de Arouca. Ademais, segundo Pizarro (*LMP* II, p. 812), esta Guiomar Gil debeu de falecer antes de 1247, antes da data que podemos aventurar para o ingreso de Dordia Gil en Arouca.

<sup>147</sup> Os datos sobre Estevan Faian redúcense a unhas breves liñas en Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, t. II, p. 416; o resto é a presentación dos datos sobre Estevan Perez Froian, trobador do que se teñen máis datos ao ocupar unha posición relevante na corte de Castela.

<sup>148</sup> En *TX* (pp. 119-120) Resende de Oliveira resume o dito en *ET*.

acontece o mesmo na documentación peninsular, xa que tanto en Portugal coma en Galicia, León e Castela é posible constatar a existencia do apelido. A pesar desta globalidade, as referencias literarias semellan decantarse por unha orixe castelá, leonesa ou mesmo galega. Indini (*DLMGP*, pp. 246b-247a) manifesta que non se debe de confundir con Estevan Perez Froian. A cantiga de escarnio, que fai crítica de Fernan Diaz, permite relacionalo con Airas Perez Vuitoron, Pero da Ponte e Pero Garcia Buralês. A súa actividade desenvolveríase arredor de mediados do século XIII. Déixase sen concretar o espazo cortés frecuentado, aínda que se presupón que é o castelán de Fernando III-Alfonso X. Tavani (*TRO*, p. 389) non achega datos novos aos xa ofrecidos.

D. Hoxe sabemos que a elección de Michaëlis foi desacertada. As pescudas aínda deben continuar para podermos establecer cun mínimo de seguridade a orixe do trovador e as relacións sociais que determinan a súa presenza a carón dos trovadores referidos.

#### 2.24. JOHAN VASQUIZ DE TALAVEIRA

A. Sitúao na corte de Alfonso X o Sabio. Os argumentos a favor proveñen das súas cantigas: un escarnio dirixido a María Perez Balteira que o relaciona, amais de co propio Rei Sabio, con Vasco Perez Pardo, Fernan Velho, Pero Mafaldo, Pero da Ponte e Pero Garcia Buralês. A tensó que mantén con Pedr'Amigo de Sevilha é datada por Michaëlis en 1274, “talvez por ocasião dos côrtes de Burgos” (p. 420). Noutra tensó debate con Johan Airas, un dos trovadores máis viaxeiros. Unha nova tensó, esta vez con Lourenço, axuda a situalo na corte de Alfonso X. Sobre a súa filiación parte da xenealoxía dos Valadares: “Sendo Pero Soares Saraça irmão de João Soares o Trovador, em que tentei reconhecer o nosso João Soares Somesso, João Vasques de Talaveira seria, se a minha identificação fosse acertada, seu sobrinho-neto. Mas para a abonar faltam-me infelizmente todos os indícios” (p. 423). Polo tanto, a hipótese só pode ser considerada como unha intuición. Esta intuición cáso cunha filla de Affonso Gomes d'Eça (ou Deça) e posteriormente con Beatriz Afonso, neta de Alfonso X.

#### B.

C. Resende de Oliveira (*ET*, pp. 373-374)<sup>149</sup>, amparándose nos excelentes traballos de Mercedes Gaibrois Ballesteros sobre o reinado de Sancho IV, identifícao co homónimo que acompañou o rei Sancho IV a Baiona en 1286. Isto redimensiona o período de actividade pensado por Michaëlis, se ben todo apunta a que tamén desenvolveu a súa actividade en contacto coa corte do Rei Sabio. A intuición de Michaëlis é rexeitada por Resende baseándose en criterios cronolóxicos. O trovador sería natural de Talavera de la Reina e os seus contactos con Galicia e o coñecemento de Santiago de Compostela explicaríanse por ter acompañado a Sancho IV na súa peregrinación a Compostela en

<sup>149</sup> Os dous traballos posteriores deste historiador (*TX*, p. 149; *TGP*, p. 196) non engaden nada ao que presenta en *ET*.

setembro de 1286. Indini (*DLMGP*, pp. 362a- 363a) non alude á intuición de Michaëlis, pero si recolle os restantes datos referidos pola estudosa xermana e engade tamén a importante referencia documental que o sitúa no séquito de Sancho IV logo da súa viaxe en 1286 á localidade galega de Baiona, acción que deriva nunha compensación de 2.000 marabedís. Tavani (*TRO*, p. 408-409) tampouco fai alusión á intuición de Michaëlis e concorda con Indini nos datos presentados.

#### D.

#### 2.25. PAI GOMEZ CHARINHO

A. A súa análise comeza polos indicios que se poden extraer do seu cancionero. En concreto, unha cantiga de amigo (*LPGP* 114,2), polo feito de aludir ás *torres de Geen*, permite situalo na reconquista de Xaén (1246). A cadencia das súas palabras e a ambientación da cantiga son propias dun autor galego<sup>150</sup>. O mar vólvese o seu confidente e o motivo poético recorrente do seu cancionero (por exemplo, *LPGP* 114,4 e 114,17). A historia e a tradición conservaron as pegadas dun trobador “servidor de Alfonso X” (p. 427). O seu túmulo conserva un epitafio que reza en letra gótica do XIV: “aquí yace el muy noble caballero Payo Guomez Charino el primer señor de Rianyo que ganó a Sevilla siendo de moros y los privilegios de esta villa: año de 1308” (pp. 427-428)<sup>151</sup>. A data, asevera Michaëlis, só pode corresponder coa da colocación da lápida e non coa da súa morte “que teve logar treze annos antes” (p. 428), isto é, en 1295. A indicación á conquista de Sevilla sitúao en 1248 en Andalucía. Non só iso, senón que, a pesar da falta de probas, debeu ser el o almirante que rompeu a ponte de barcas construída polos musulmáns. O arquetipo Espinosa do Repartimiento de Sevilla non contén o nome do noso trobador, aínda que si hai constancia doutros galegos, entre eles un parente de Pai Gomez, *Juan Garcia de Villa-Maior*, un dos favoritos do Rei Sabio, ao que dedica unha cantiga (*LPGP* 114,6) e co que participa nunha tensó (*LPGP* 114,26). De todas formas, cadra coa referencia a Xaén xa comentada. A rebelión dos nobres encabezada polo infante don Juan amosa a Pai Gomez do lado dos insurrectos, onde encontramos o futuro Sancho IV que, unha vez rei (1284), o eleva ás máis altas instancias do poder xunto con Estevan Perez Froian, sendo privado seu desde 1284. En 1286 acompañaría o rei Sancho IV na súa peregrinación a Compostela. Loitou contra Juan Nuñez de Lara e foi derrotado en Chinchilla en 1290. Durante a minoría de idade de Fernando IV continuou amosándose partidario do infante don Juan. Esta disputa polo trono finalizou co seu asasinato a mans

<sup>150</sup> Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, t. II, pp. 423-434 [a interpretación dos textos abrangue as pp. 423-426].

<sup>151</sup> En datas recentes, M. Brea, “Pai Gómez Charriño y el mar”, *La literatura en la época de Sancho IV*, pp. 141-152, reproducía o epitafio como segue: “Aquí iaze el mui noble cavallero Payo / Guomez Charino el primero senor de Rian / jo que guano a Seuilla siendo de moros y los / previleios desta uilla ano de...”, p. 141, declarando que a lectura da data resulta ilexible.

de Rui Perez Tenoiro nos campos de Ciudad-Rodrigo en 1295. Desmentindo as datas de 1285 e de 1284 para o seu nomeamento para o cargo de almirante do mar, Michaëlis está “persuadida que as cantigas que de Charinho posuímos, são dos primeiros decennios do reinado de Alfonso X, creio que juntamente com outro gallego, seu parente, o já citado D. Juan Garcia de Villamayor, *almirante y adelantado mayor de la mar*, fôra nomeado para a cruzada d’além-mar contra El-mustansîr-billah de Tunis que o monarca tencionava emprender em 1260” (p. 433). Finalmente, recolle as referencias a Pai Gomez Charinho contidas nos *Livros de Linhagens*, onde consta que estivo casado con Marinha Nunez (*Maldoada*) e que tivo tres fillos, Alvar Paez, Rui Paez e Soeiro Gomez.

B. O relato de Michaëlis baséase nunha árbore xenealóxica que relaciona a Pai Gomez Charinho coa familia dos Saraça, con Vasco Perez (Pardal?), con Johan Vasquiz (de Talaveira?), cos Tenoiro e cos Seabra. Unha pléiade de trobadores, pero dos que, polo menos, dous son meras interrogantes. Con respecto ao seu razoamento, nada que obxectar, a non ser, quizais, a dúbida que esperta a súa participación na conquista de Sevilla cando non volvemos a ter novas del ata 1284. Isto é o que motiva que Michaëlis acolla unha necesaria función de *almirante de la mar* xa desde 1252.

C. Resende de Oliveira (*ET*, pp. 400-401; *DLMGP*, pp. 502a-503a; *TX*, pp. 162-163; *TGP*, p. 199) asume os datos esenciais de Michaëlis: participación no cerco de Sevilla e posición relevante na corte de Sancho IV, ocupando o cargo de almirante do mar. Non obstante, achega notas discordantes con respecto á estudiosa xermana. Unha delas di con respecto ao tempo durante o que exerce o cargo de almirante: dous anos, entre 1284 e 1286. Nese ano acompaña a Sancho IV á súa peregrinación a Compostela e decide quedar en Galicia ata que, en 1290, é nomeado meiriño-mor de Galicia, cargo que segue exercendo nos anos sucesivos. Envolto nos episodios da sucesión de Sancho IV, é asinado a finais de 1295. A análise de Resende parte de dúas fontes privilexiadas amais da de Michaëlis: a maxistral monografía de Mercedes Gaibrois de Ballesteros sobre o reinado de Sancho IV, escrita en 1928, e a edición crítica do cancionero de Pai Gomez Charinho realizada por Cotarelo Valledor en 1934<sup>152</sup>. A ausencia de referencias entre 1248 e 1284 explicaría-se, segundo Resende, pola súa presenza no séquito de Fernando de la Cerda, o fillo de Alfonso X, que sería o interlocutor de Pai Gomez Charinho na tensó que todos atribúen a Alfonso X. Unha das súas irmás casaría con Johan Garcia de Villamayor, mordomo-mor e privado de Alfonso X, o que motivaría o ascenso da liñaxe dentro do círculo rexio. A súa esposa sería Maria Giraldez Maldonado. Tavani (*TRO*, pp. 422-423) sitúao entre os anos 1240-1295 e destaca os aspectos xa coñecidos: a súa participación na conquista de Sevilla (1248), a súa posición de privilexio na corte de Sancho IV (almirante de la Mar) e o seu asinado por Rui Perez Tenoiro en 1295.

<sup>152</sup> Desta edición crítica contamos cunha reprodución facsímil anotada por E. Monteagudo Romero: A. Cotarelo Valledor, *Cancioneiro de Paio Gómez Charinho* (edición facsímil da de 1934) Prólogo e apéndices de Enrique Monteagudo Romero, Xunta de Galicia / Servicio Central de Publicacións, Santiago de Compostela, 1984.

D. As dúbidas con respecto a Pai Gomez Charinho céntranse en dous aspectos: o primeiro, se participou na conquista de Sevilla, xa que o epitafio do sartego pode responder a unha tradición oral ou a unha mitificación do interesado e que beneficiaba o mosteiro pontevedrés de San Francisco. Unha argucia publicitaria, sen dúbida. A hipótese de Resende sobre a participación de Fernando de la Cerda merece aínda confirmación. Beltrán achegaba tamén as súas dúbidas sobre a participación de Charinho na conquista de Sevilla, á que cualifica de lenda<sup>153</sup>, e sobre a idade que supón Resende tería no momento de alporizar os nobres contra Fernando IV, uns 70 anos. O segundo aspecto ten que ver coa longa ausencia que se lle presupón ao trovador dos espazos de relevo, entre 1248 e 1284. Sen pretendemos desmentir a súa presenza na corte do Rei Sabio, cabe preguntarse se a súa ausencia da documentación non será debida a que aínda era moi novo e non tiña exercido ningún tipo de influencia. De feito, Beltrán inclínase por considerar que as cantigas que aluden ao mar son posteriores á súa presenza como *almirante de la mar*, isto é, cando vive no seu retiro galego. Retiro que debemos considerar voluntario, ¿ou é que o rei Sancho IV lle perdoou os motivos de discordia de 1286? Nun documento referido ao período que decorre entre a peregrinación a Santiago e 1290 vemos a Pay Gómez definido como *vasallo del muy noble rey don Sancho* nunha doazón do que ten en Badaxoz á Orde de Alcántara a cambio dos beneficios vitalicios en Xema<sup>154</sup>. A atracción por situalo na corte do Rei Sabio foi moi forte como dicía Beltrán (p. 135), quizais polo feito de pensar que o aludido na cantiga *De quantas cousas eno mundo son* (LPGP 114,6) é o propio Alfonso X. A análise que fai Mercedes Brea do texto permite romper con esa tendencia e afirmar que o aludido é Sancho IV e que o ton da cantiga lonxe de ser un mero encomio é antes unha canción irónica<sup>155</sup>. O único certo, polo tanto, é que está documentado entre os anos 1284 e 1295 na corte de Sancho IV.

## 2.26. FERNAN VELHO

A. Michaëlis identifica cun membro da liñaxe dos Velho. Sería irmán de Johan [Gonçalvez] Velho de Pedroguez (doc. 1278-1310). Polo tanto, o patronímico do trovador sería Gonçalvez. En función da reconstrución xenealóxica que fai Fernan Velho sería fillo de Gonçalo [Peres] Velho e de Sancha Gonçalvez d'Arga, neto de Pero [Perez] Velho e bisneto de Pero Soarez o Escaldado, que ela identificaba con Pero Velho de Taveiros (véxase a ficha de Pai Soarez). Do traxecto vital do trovador “nada consta, além

<sup>153</sup> Beltrán, “Tipos y temas XI...”, pp. 134-136: “yo sólo me replantearía la leyenda pontevedresa de su intervención en la toma de Sevilla”, p. 135.

<sup>154</sup> Palacios Martín, *Colección Diplomática*, doc. 377 (1288, maio, 28). Nun documento anterior (doc. 376, 1288, febreiro, 13. Toro), Sancho IV autoriza a Fernan Paez, mestre de Alcántara a recibir as terras que lles dá Pay Gomez.

<sup>155</sup> O traballo foi citado na nota 151 e, se ben esta estudosa mantén a bivalencia entre unha lectura encomiástica e outra satírica, o certo é que achega argumentos que inclinan a balanza do lado da ironía.



do nome e da filiação” (p. 436) e pensa que en 1320 xa está morto e que unha das súas cantigas permite afirmar que estivo na corte de Castela arredor do ano 1260. Este aspecto estaría apoiado polos trovadores que tamén aludiron a Maria Perez Balteira: Pero da Ponte, Pero Garcia Burgalês, Johan Baveca, Pedr’Amigo de Sevilha, Pero Mafaldo, Vasco Perez Pardal e Johan Vasquiz de Talaveira.

B. Nesta ocasión, e tal como acontecera coa biografía de Pai Soarez de Taveiros, cremos que Michaëlis forza as liñas ambiguas dos *Livros de Linhagens*, pode que nun desexo de “nacionalizar” os trovadores presentes *de facto* no *Cancioneiro da Ajuda* e que ligaría co posible espazo da recompilación do cancionero.

C. Resende de Oliveira (*ET*, pp. 346-347) corrixe a versión dada polos *Livros de Linhagens*, dicindo que a pasaxe onde figura Fernan Velho é unha inserción tardía que, ademais, se refire a un personaxe do século XIV. Este feito lévao a considerar a posibilidade de que fora galego. En efecto, na documentación galega atopamos un Fernan Velho que litiga co abade de San Clodio do Ribeiro en 1269, e nun *inquérito* rexio levado a cabo no mosteiro de Lourenzá en 1294 vemos a un Fernan Velho de Viveiro, cunha idade xa avanzada. Un destes dous podería ser o trovador en cuestión. Lanciani (*DLMGP*, pp. 265b-267a) recolle as hipóteses identificativas de Michaëlis e de Resende de Oliveira sen decantarse por ningunha delas de forma clara. O mesmo fai Tavani (*TRO*, pp. 395-396), aínda que pola exposición que fai semella concederlle máis creto ao bosquexo elaborado por Michaëlis.

D. No que atinxe á súa actividade poética, Michaëlis pensa que foi coetáneo de Johan Velho de Pedroguez, que é o que se documenta dunha forma máis exacta, se ben existen problemas para a súa correcta identificación, tal como puxeron de relevo tanto Resende de Oliveira (*ET*, p. 375) como Pizarro (*LMP* I, pp. 341-344, en concreto, recomendamos prestar especial atención aos datos apuntados na nota 68). De todas as formas, o patronímico do trovador de Pedroguez sería Perez e non Gonçalvez, en tanto que sería fillo bastardo de Pero Perez Velho. Michaëlis considérao neto porque identifica o trovador cun dos fillos de Gonçalo Perez Velho, Johan Gonçalvez Velho, irmán dun Fernan Gonçalvez Velho que ofrece unha referencia cronolóxica demasiado tardía (ano 1362) para un trovador presente no *Cancioneiro da Ajuda* e que se opón, de todas as formas, á data que fixa Michaëlis para a súa morte<sup>156</sup>. Polo que respecta a un dos Fernan Velho referido por Resende de Oliveira, o de San Clodio, podemos achegar algún documento máis procedente do cartulario que afecta a este mosteiro ourensán e que nos permitiría deducir unha condición social relevante<sup>157</sup>. Así, en 1275 “Don Pedro Pérez, abad de San Clodio, por sí y su convento, se querella ante el juez del Rey, Fernán Eanes,

<sup>156</sup> Pizarro (*LMP* I, p. 338).

<sup>157</sup> M. Lucas Álvarez / P. P. Lucas Domínguez, *El monasterio de San Clodio do Ribeiro en la Edad Media: estudio y documentos*, Seminario de Estudios Galegos, Santiago de Compostela, 1996.

en presencia de Juan Arias, notario real en Orcellón, Castella, Búval y Bolo de Senda, y denuncia a Fernan Vello, mayordomo mayor del adelantado de Galicia, don Estevo, porque había enviado un mayordomo al coto de Esposende contra su voluntad y reclamado tributos que no le correspondían (...)”<sup>158</sup>.

## 2.27. BONIFACI CALVO (BONIFAZ DE GENUA)

A. Destaca a estudiosa que o trobador en lingua occitana descende dunha liñaxe (os Calvo) nobre e antiga. Un deles, Nicolo Calvo, fixo unha aparición en tempos de Fernando III en 1249 ou 1251 para negociar un tratado de paz (p. 439). Este Nicolo regresou de novo á Península, xa en tempos de Alfonso X, en 1261. Ignórase, afirma Michaëlis, se un fillo seu de nome Bonifaci puido ter quedado na Corte de Castela. A análise das súas composicións permite pensar nunha relación estreita con Alfonso X. A súa biografía provenzal perdeuse, pero contou cun lector privilexiado, Nostradamus, que afirma que a dona cantada polo trobador era Biringueira, sobriña do rei. Podería tratarse dunha sobriña de Fernando III, chamada Berenguela, filla do infante Alfonso de Molina, ou da filla do seu primoxénito e de Maria Afonso, descendente dos Soverosa, personaxe que se converteu a partir de 1264 en amante de Jaume I (rei entre 1213 e 1276). Entre 1264 e 1273 Bonifaci Calvo está de novo na súa patria.

### B.

C. Resende de Oliveira (*ET*, p. 325) alude, basicamente, aos escasos datos apuntados por Michaëlis e aos estudos de Beltrán<sup>159</sup>. Este, de feito, é quen redacta a voz do trobador para o *DLMGP* (pp. 106b-107a). Será esta obra a que sigamos para ver as novidades sobre Bonifaci Calvo. Chegaría probablemente con Nicolo Calvo en 1251, cando este conseguiu do rei Fernando III autorización para que unha colonia de xenoveses se puidese asentarse en Sevilla. Catro das súas composicións occitanas fan referencia a problemas políticos do reinado de Alfonso X, situables cronologicamente entre 1253 e 1255. Beltrán pensa que estivo bastantes anos na corte de Castela, xa que a única noticia certa que o sitúa fóra da Península é un debate poético con Bartolomeu Zorzi, datable despois de 1266. A análise dun texto de Airas Moniz d’Asme permítelle a Beltrán aseverar unha relación textual entre este e Bonifaci Calvo. Tavani (*TRO*, p. 386) recolle os datos xa apuntados por Beltrán, ao que segue na elaboración da súa biografía.

### D.

## 2.28. PEDR’EANES SOLAZ

A. O descoñecemento de datos concretos motiva que a biografía se centre exclusivamente na presentación da obra poética do trobador. Para Michaëlis o apelido

<sup>158</sup> Lucas Álvarez / Lucas Domínguez, *El monasterio de San Clodio*, doc. 154 (1275, febreiro, 02, sábado).

<sup>159</sup> Refírese, sobre todo, ao artigo de V. Beltrán, “Los trovadores en las cortes de Castilla y León: Bonifaci Calvo y Airas Moniz d’Asme”, *Cultura Neolatina*, XLV, 1985, pp. 45-57.

Solaz antes que un locativo representaría un “distintivo poético” (p. 450). Nada máis consegue apuntar a investigadora.

**B.** Unha vez máis, cando o descoñecemento se cingue sobre a fisionomía dun trobador, téndese a considerar os seus apelidos como marcas que procederían da súa personalidade poética.

**C.** Resende de Oliveira (*ET*, p. 406-407)<sup>160</sup> recolle a identificación proposta por Menéndez Pidal que, baseándose na referencia a unha *frejra de Nogueyra* (*LPGP* 117,6), pensa nunha orixe galega en relación co mosteiro pontevedrés de Nogueira<sup>161</sup>. A súa colocación nos cancioneros semella adecuarse á orixe galega do trobador e indicaría unha condición social elevada, polo que non podería identificarse cun Pedro Anes, *jogral*, documentado en 1268 con motivo da morte da súa muller Urraca. Resende indica que o apelido está documentado como topónimo en Galicia. Tavani (*DLMGP*, pp. 520a-521b; *TRO*, pp. 425-426) recolle, tomando como referencia o estudo de Resende sobre a estrutura interna dos cancioneros, a probable condición nobre e galega do trobador.

**D.** Como se ve é habitual confrontar unha *etiqueta literaria* (trobador e con escasos testemuños documentais, se exceptuamos os *Livros de Linhagens*, que non deixan de ser tamén un testemuño literario) a unha *etiqueta documental* (xograr, con moito a voz máis documentada). Pero máis alá desta confrontación, que sería a que imposibilita a identificación co individuo localizado por Resende, pensamos que a ausencia de locativo é máis definitiva. Este locativo, por outra banda, reafirma a necesidade de reducir a tendencia herdada de Michaëlis de considerar os apelidos de autores descoñecidos como marcas derivadas da súa personalidade artística. O apelido Solaz non só está documentado como topónimo, senón que atopamos a un individuo chamado *Johan Solaz* na documentación referente a Lugo<sup>162</sup>.

## 2.29. FERNAN PADRON

**A.** “Tambem neste caso ha absoluta penuria de dados biographicos” (p. 450). Ao igual que con Solaz, a ausencia de referencias documentais e de cantigas de escarnio provocan o abandono, incluso, da intuición.

**B.** A estudosa non se interroga sequera polo apelido do trobador.

<sup>160</sup> Nas dúas obras posteriores que tomamos como referencia (*TX*, p. 164; *TGP*, p. 200) non engade nada ao que formula en *ET*.

<sup>161</sup> R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1991, pp. 223-225. O mosteiro estaría asentado no concello de Meis.

<sup>162</sup> M<sup>a</sup> J. Portela Silva / J. García Oro, *La Iglesia y la ciudad de Lugo en la baja Edad Media. Los señoríos. Las instituciones. Los hombres*, Cuadernos de Estudios Gallegos, anexo XXIV, Santiago de Compostela, 1997, rexesta documental n<sup>o</sup> 27 (1304, abril, 12).

C. O apelido é frecuente tanto en Portugal como en Galicia, tal como sinala Resende de Oliveira (*ET*, pp. 342-343; *DLMGP*, pp. 261b-262a; *TX*, p. 129; *TGP*, p. 191). A súa colocación nos cancioneros indica que é membro dunha liñaxe nobre. Di Resende que en Portugal non encontra familias con locativo Padron, pero que en Galicia encontra individuos con ese *cognomen*. Así, temos un Johan Martinz de Pedron, documentado en 1271, que podería ser fillo dun Martin Perez de Petrono citado en 1283 no testamento de seu irmán Afonso Perez, cóengo de Santiago. Non obstante, non atopou ningún homónimo do trovador. Na última das obras do historiador portugués referidas, sitúa a liñaxe do trovador na localidade coruñesa de Padron. Tavani (*TRO*, p. 393) faise eco das dificultades existentes e non engade nada ao pouco coñecido.

D. Unha das críticas que podemos facer é que non se pode afirmar de forma taxativa que o topónimo aluda á localidade coruñesa de Padrón, vila que se impuxo en importancia ao primitivo núcleo de Iria Flavia. En efecto, pode moi ben aludir a un topónimo de menor entidade, pero suficiente para determinar a procedencia dun individuo na documentación xerada por un mosteiro determinado. Así, na documentación de Oseira, hai constancia dun *Petrus Fernandi Pedron* que testemuña nun documento de 1237<sup>163</sup>. Polo patronímico sería fillo dun *Fernan Pedron* e podería ser natural do mordomádego de Deza e Montes, tal como consta no *Memorial y Tombo de Cartas y Foros del monasterio de Oseira*<sup>164</sup>.

En todo caso, queremos anotar a existencia dun homónimo presente no *Tombo de Toxos Outos* e que pensamos pode identificarse co noso trovador: *domni Fernandi Pelagii dicti Padrom*. O único obstáculo podería representalo a data, xa que aparece documentado entre 1164 e 1217<sup>165</sup>. Pero conta coa vantaxe de poder relacionalo coa localidade de Padrón, onde tiña terras (doc. 458). As restantes localidades onde posúe bens sitúanse nun raio de acción que, *grosso modo*, non vai máis aló dos 40 quilómetros con respecto a Padrón (Santa María de Trasmonte, no actual concello de Ames, doc. 321); Pomedá lugar situado na freguesía de Santa María de Roo, concello de Noia (doc. 581). Sabemos que estaba casado con Sancia Alfonsi (docs. 581 (*domno Fernando Padrom*), 324 (*Fernandus Pelagii dictus Padrom*)).

<sup>163</sup> Romaní Martínez, *Oseira*, doc. 425 (1237, maio. Oseira).

<sup>164</sup> Agradecemos a facilidade para consultar a memoria de licenciatura inédita de M<sup>a</sup> P. Rodríguez Suárez, *Memorial y Tombo de Cartas y Foros del monasterio de Oseira. Año 1473*, Facultade de Xeografía e Historia, 1991. A obra amosa como se estruturaba a administración dos bens do mosteiro na súa territorialidade. Facíase en diferentes mordomádegos. O casal de Padron figura citado na p. 134 en conexión espacial coa freguesía de *Çerceo*, onde no último cuarto do século XIII se deron certos problemas entre o mosteiro de Oseira e os donos da herdanza de Nun'Eanes Cêrceo, o trovador.

<sup>165</sup> Pérez Rodríguez, *Os documentos*, docs. 321 (1164/09/24), 581 (1165/08/27), 342 (1165/09/03), 324 (1178/12/11), doc. 458 (1217/05/24. Padrón).

Esta circunstancia permite pensar en que a nivelación que se practica entre a colocación nos cancioneiros e a cronoloxía derivada desta pode moi ben non ser un indicador preciso. As recentes achegas de Souto Cabo e Frateschi Vieira que mencionamos na ficha de Airas Carpancho (2.6), concedéndolle unha actividade entre 1200-1240 e un nacemento arredor de 1170, permiten pensar na posibilidade de que o *Fernandi Pelagii dicti Padron*, coñecido sobre todo como *Fernandi Patroni*, é o noso trovador.

### 2.30. PERO DA PONTE

A. Principia por centrarse na súa produción poético-musical e nas referencias presentes no seu cancionero de escarnio<sup>166</sup>. Destaca a súa superioridade á hora de versificar. O feito de que Bernal de Bonaval sexa considerado mestre seu e de que Afons' Eanes do Coton sexa o seu protector lévaa a considerar que é en Galicia onde se ten que procurar o berce do trovador. Precisamente será nunha tensó que mantén co trovador de Coton (*LPGP* 2,18), onde se dean os argumentos para definir a súa condición social e interpretativa, xa que el mesmo autonoméase *escudeiro* e Coton, en función deste feito e de que sexa acusado de vender os seus servizos por diñeiro, define a Pero da Ponte como *segrel*. A seguir concreta a súa análise nas súas composicións históricas: o pranto pola morte de Beatriz de Suabia, esposa de Fernando III, e nai de Alfonso X (fins de 1235 ou inicios de 1236, *LPGP* 120,28). A morte de Lopo Diaz de Haro, “dois annos depois” (p. 455; *LPGP* 120,32), motivou outro pranto. Nese mesmo ano compón unha cantiga na que celebra a conquista de Valencia por Jaume I (*LPGP* 120,31). En 1246 sitúa o laio pola morte de Tello Afonso de Meneses (*LPGP* 120,42). En 1248 enzalza a conquista de Sevilla realizada por Fernando III (*LPGP* 120,30) e a propia morte deste monarca en 1252 (*LPGP* 120,41). “A data de 1252 é a mais tardia que podemos assignar, com segurança, a composições suas, o que não significa que morresse logo depois, ou deixasse completamente de poetar” (p. 456). Estas datas provocan que o localice na corte de Fernando III. En concreto, presenta a “suposição de já ter poetado antes de 1230 quem de 1235 em diante mostrou a sua pericia na côrte castelhana” (p. 463). Procurando definir a súa traxectoria, Michaëlis pensa nunha posible relación con Sordel na corte do rei de León. Ignora, non obstante, se o trovador frecuentou as cortes de Jaume I e as portuguesas de Sancho II e Afonso III o Boloñés.

#### B.

C. Resende de Oliveira (*ET*, pp. 408-409) asume a presentación de Michaëlis e as puntualizacións constantes que lle realizou á mesma Beltrán en diferentes artigos, que procuraron non só situar mellor os acontecementos históricos referidos por Pero da Ponte, senón alongar a súa actividade poética ata 1275<sup>167</sup>. Deixa con interrogantes as

<sup>166</sup> Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, t. II, pp. 450-464.

<sup>167</sup> A modo de exemplo sirvan as dúas seguintes referencias: V. Beltrán, “Los trovadores en la corte de Castilla y León (II): Alfonso X, Guiraut Riquier y Pero da Ponte”, *Romania*, nº 428 (fasc. 4), 1986, pp.

dúas identificacións posibles a causa da ausencia de patronímico do trobador conservado nos cancioneros. En efecto, en Oseira localizamos un Pero Anes da Ponte (doc. 1244) e un Pedro Fernandez da Ponte (doc. 1251). Lorenzo (*DLMGP*, pp. 537b-539a) apunta para unha relación coa cidade de Compostela en función da referencia a esa vila contida nunha cantiga de escarnio (*LPGP* 120,45) e a alusión a un tal Martin de Cornes (*LPGP* 120,24). Tavani (*TRO*, pp. 427-428) sitúa a súa actividade poética entre 1235 e 1260. Sinala as dúbidas que encerra a posible identificación con Pero Fernandez da Ponte, de Pontevedra, embaixador de Alfonso X en 1253 e debuxa o itinerario xa coñecido das cortes que frecuentou o trobador.

D. A pesar dos enormes problemas que supón tentar identificar un trobador do que non se ten o patronímico, consideramos que a cidade de Pontevedra pode ser o berce orixinario do trobador. Nela localizamos a un *Martinus Petri da Ponte* alcalde de Pontevedra en 1240 e 1242 e que testa en 1246. Como sinala Armas Castro, este *Martinus Petri da Ponte* declara no testamento que é “propietario de una casa “in loco dicto Ponte”, lindante con “domum Domne Guntrode Petri de Ponte, in directos domus domni Johanni Petri de Ponte”. “El tratamiento de *don*, el apellido *Petri* y la propiedad de casas contiguas hacen pensar en miembros de una familia que adoptó el topónimo da Ponte como propio y que constituirá uno de los dos linajes que dominan la vida política en los siglos XIV y XV”<sup>168</sup>. Dos membros desta liñaxe podemos mencionar aínda a *Johannis da Ponte*: “justicia en los primeiros años del s. XIII y en 1242 lo era *Petrus Iohannis da Ponte*, sin duda descendiente del primero”<sup>169</sup>. A proliferación de membros denominados *da Ponte* non pode ser algo casual, e o feito de que sexa considerada unha liñaxe relevante co paso do tempo permitiría relacionar o noso trobador con esta localidade. O simple locativo, sen necesidade do patronímico, serviría para identificar o trobador. A rúbrica *Pero da Ponte* pode apelar antes a unha realidade na transmisión-conservación dos manuscritos nun ambiente familiar e de camaradería que a unha ausencia de patronímico por ser de condición social inferior. Non podemos esquecer a dimensión lúdica dos debates e dos escarnios á hora de atribuír determinadas etiquetas socio-interpretativas. En todo caso, e sabendo que sería obxecto de crítica a nosa proposta, podemos adiantar novas referencias documentais a un *P. de Ponte* presente no *Repartiment del regne de Valencia*<sup>170</sup>. En concreto figura nos asentos nº 0750 (ano

486-504; id., “Tipos y temas trovadorescos. IV. Pero da Ponte y la rebelión de Don Lope Díaz de Haro”, *Estudios Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Difel, Lisboa, 1991, pp. 15-35.

<sup>168</sup> J. Armas Castro, *Pontevedra en los siglos XII a XV*, Fundación “Pedro Barrié de la Maza Conde de Fenosa”, A Coruña, 1992, p. 71.

<sup>169</sup> Armas Castro, *Pontevedra*, p. 80.

<sup>170</sup> M<sup>a</sup> D. Cabanes Pecourt / R. Ferrer Navarro, *Libre del Repartiment del Regne de Valencia I* (Registro 5 del ACA), Facsímil, Valencia, 1979; Id., *Libre del Repartiment del Regne de Valencia II* (Registro 6 del ACA), Facsímil, Valencia, 1979; Id., *Libre del Repartiment del Regne de Valencia III* (Registro 7 del ACA), Facsímil, Zaragoza, 1980.

1238; rexistro 5), nº 1086 (ano 1249, rexistro 6), nº 1590 (1239-1240, rexistro 7), nº 3066 (1239-1240, rexistro 7). Estas referencias son máis importantes do que parece, xa que a carón de *P. de Ponte* podemos ver a un número elevado de xogares (*G. de Avinione*; *Fernando Ioculatori*; *Pintiner*, *iuglar*; *P. juglar*; incluso localizamos ao que pensamos, case sen dúbidas, é *Calderon* o xograr do noso cancionero (asentos nº 1277, 1281, 2901, 2905 dos anos 1239-1240, rexistro 7)), e outros máis que non citamos, pero que inciden nun elenco de xogares de diferentes latitudes e linguas. Un espazo privilexiado para a efervescencia cultural. Mesmo encontramos un homónimo de *Arnaut Catalan* (nº 1292, 2978, anos 1239-1240), feito que permitiría encadralo mellor na súa futura relación coa corte de Castela. E, finalmente, como xa dixemos unhas iniciais que probablemente agochen a un posible homónimo de Pero Garcia Buralês (asento nº 0466 (ano 1238, rexistro 5, *P.G. de Burgos*). Incluso vemos a unha *portogalesa meretrix* (asento nº 1542, ano 1239-1240). O feito de que Pero da Ponte eloxie a conquista de Valencia ben podería relacionarse coa súa presenza no evento e no *repartiment*, sendo beneficiado nel. Certificaríase así a súa presenza en terras valencianas. No mesmo *repartiment*, se non nos equivocamos, poderían figurar outros dous trovadores en lingua occitana, aparte de Arnaut Catalan; son *Bertran Carbonell* (asentos nº 0483-0484, ano 1238) e *G. Ademar* (asento nº 0095, ano 1238). De confirmarse que estamos ante autores en lingua occitana, a presenza de Pero da Ponte e Pero Garcia Buralês adquiriría unha dimensión realmente novidosa.

### 2.31. VASCO RODRIGUEZ DE CALVELO

A. Comeza por indicar que existen tres topónimos Calvelo: un na provincia de Ourense (parroquia de Santiago de Couso), un no norte de Portugal, en terras de Penela, e outro no Miño. Sinala tamén que o nome semella fidalgo aínda que non o atopou nos *Livros de Linhagens*. A súa produción poético-musical non achega ningún dato contextual.

#### B.

C. Resende de Oliveira (*ET*, pp. 439-440) comeza por rexeitar que o homónimo de 1326, presente nun documento referente ao mosteiro de San Pedro de Rocas, poida ser o noso autor en función da data, que o convertería nun ser excepcionalmente lonxevo. As *Inquirições* de 1258 revelan que dúas fillas dun Vasco Rodriguez son criadas en Santa María de Duas Igrejas. Resulta que esta localidade é veciña de Calvelo. Cabe a posibilidade de que sexa o noso trovador. A referencia na súa obra (*LPGP* 155,11) a unha Mor Gil (de Jolda), que pode ser identificada cun membro ligado á liñaxe dos Bravães, con centro espiritual preto de Calvelo, podería dar algún creto á identificación que propón. Correia (*DLMGP*, pp. 653b-654b) e Tavani (*TRO*, p. 442) non engaden nada ao pouco que se sabe del, a non ser Correia que di que a dama aludida polo trovador é Mor Gil de Eiró.

D. Na biografía deste trobador observamos un problema e é a súa ligazón a Portugal sen que, realmente, existan probas de peso que impidan unha pescuda nos fondos documentais galegos. De feito, a identificación de Mor Gil deriva desta nacionalización, xa que, segundo o historiador, nos *Livros de Linhagens* só se nomean a unha Mor Gil de Eiró e a unha Mor Gil de Jolda, as dúas ligadas á liñaxe dos Bravães. Pero, por que había de ser necesariamente unha dona mencionada nos textos nobiliarios? A hipótese de Resende de Oliveira é unha das posibles. O problema está na ausencia de estudos da mesma natureza en territorio galego. En obra posterior o propio Resende (*TX*, p. 183) amosa maiores dúbidas ao afirmar que ben podería ser un membro dunha familia do sur de Ourense, ben o individuo mencionado nos *inquéritos* rexios de 1258. Sinalemos que co apelido Calvelo temos nos *Livros de Linhagens* a unha Mor Martinz de Calvelo casada con Fernan Guedaz, pai de Fernan Fernandez Cogominho.

### 2.32. MARTIN MOXA

A. “O Peire Cardenal da poesía gallego-portuguesa”. Con esta definición comeza Michaëlis a recensión biográfica do trobador<sup>171</sup>. As dúbidas abrollan no discorrer da investigadora, que non sabe decidirse nin sequera polo seu período de actividade. Así, establece, baseándose na súa “longevidade excepcional” (p. 466), dúas franxas cronolóxicas: ou entre 1225 e 1280 ou entre 1270 e 1330. Á par, concédelle unha condición viaxeira constante a través dos diferentes reinos da Península afectos á lírica en lingua gallego-portuguesa: Portugal, Galicia-León e Castela. A súa lonxevidade aséntaa a partir da cantiga de Afonso Gomez, *jogar* de Sarria (*LPGP*5,1)<sup>172</sup>. Outras referencias aos *cantares de Martin Moxa* contidas nunha cantiga de Johan de Gaia (*LPGP*66,3), trobador tardío, activo entre 1287 e 1319 aproximadamente, incidirían no límite tan elevado da segunda franxa cronolóxica presentada por Michaëlis, se ben a propia autora dáse de conta que ben podería referirse Johan de Gaia á obra dun trobador xa finado. Da súa condición de clérigo informa unha das súas cantigas (*LPGP*94,8, estr. I), aínda que Michaëlis pensa que non é da súa autoría (p. 470). A interpretación que fai dos seus textos lévaa a considerar que estivo activo durante a primeira franxa, aínda que ampliando o seu alcance, entre 1225 e 1285. Aínda que con vacilacións, pensa que Martin Moxa é un trobador aragonés e que estivo en contacto coa corte de Castela. Finaliza cunha chamada sobre o seu nome: se fora un topónimo debería constar *de Moxa*. “Em Portugal, Galliza e Castella não encontro povoações assim chamadas” (p. 475).

<sup>171</sup> Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, t. II, pp. 465-478 [p. 465].

<sup>172</sup> Con todo, a estudosa parte para unha das análises interpretativas da atribución de *V* cando afirma que “a cantiga de Alvar Gomes, *jogar* de Sarria, principia: *Per como achamos na santa scriptura / o antichristo ora seerá na terra*”. Estes versos, se seguimos a atribución de *B*, forman o inicio dunha cantiga do propio Martin Moxa (*LPGP*94,13). Polo tanto, a análise perde, en certo sentido, a súa forza conxectural.



B. Da tarefa da estudosa unicamente poderíamos censurarlle o feito de que se deixe levar polas atribucións de *Ve* que non se formule dúbidas sobre estas atribucións duplas. Estamos de acordo coa súa consideración final de rexeitar a referencia contida na cantiga de Johan de Gaia como determinante cronolóxico e concordamos coa onomástica escollida para o trobador: Moxa.

C. Resende de Oliveira (*ET*, pp. 383-384) decántase por adoptar a grafía Moya, apoiándose no criterio da autora da edición crítica do cancionero do trobador, Stegagno Picchio<sup>173</sup>. Foi esta autora a que circunscribiu a actividade poético-musical do trobador á década 1270-1280 e na corte de Alfonso X<sup>174</sup>. Resende, en función do apelido que utiliza como base para as súas pescudas, encontra un Esteban Moya que é enviado en calidade de embaixador rexio á zona rebelde por Alfonso X en 1272. A relación que establece con este nobre provoca que se decante por unha orixe castelá, opción que reafirma en *TX* (pp. 154-155) e en *TGP* (p. 197). Nesta última obra incluso concreta o probable lugar de orixe do trobador: Moya en Cuenca. Fernández Campo (*DLMGP*, pp. 438a- 440a) realiza unha crítica dos argumentos presentados por Stegagno Picchio para preferir a lección *Moya*, e reafirma a opción *Moxa*. Non se decanta con respecto á orixe do trobador, afirmando que pode ser aragonés, catalán ou galego. Tavani (*TRO*, pp. 415-416) recolle a anécdota da súa lonxevidade que contrasta certamente coa data que lle dá a súa actividade poético-musical (1270-1280). Sobre a súa orixe dubida entre concederlle unha aragonesa, unha catalá e mesmo unha galega. Defende a grafía do apelido como Moxa, rexeitando a lectura Moya.

D. No fondo, a actuación dos estudosos posteriores afinou a hipótese de Michaëlis. No que se refire á grafía, consideramos con Tavani e Fernández Campo que a opción correcta é Moxa e que é esta forma a que se debe priorizar nas pescudas documentais. A preferencia por Moya pode deberse, quizais, a que é máis doado documental. Noutra orde de cousas, a decisión de Michaëlis de pensar que, de ser topónimo, o apelido levaría a preposición de, xa comentamos que os *cognomina* derivados de lugar soen presentarse en frecuentes ocasións sen dita preposición<sup>175</sup>. Así, en ligazón co apelido que escollen Stegagno Picchio e Resende de Oliveira, aparece documentado un *Martin de Moya* beneficiado no *Repartimiento* de Murcia. Problema e principal *handicap*, segundo Viñez, que foi quen citou esta referencia: figura *junto a su muger*<sup>176</sup>. Non obstante, a cronoloxía, 1266, momento no que ten lugar a entrega de terras, si que é propicia. Habería que

<sup>173</sup> L. Stegagno Picchio, *Martin Moya. Le poesie. Edizione critica, introduzione, commento e glossario a cura di*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1968.

<sup>174</sup> Véxanse os seus argumentos en Stegagno Picchio, *Martin Moya*, pp. 41-51 [en concreto na p. 47 centra a creación do trobador na década xa citada].

<sup>175</sup> Consúltese a ficha de Johan Soarez Somesso (apartado D) e as notas aclaratorias aí ofrecidas.

<sup>176</sup> Viñez, "Documentación...", p. 535, n. 18, onde a autora explica os motivos que impiden a identificación co trobador: está casado e vai en contra da condición de clérigo que se lle atribúe ao trobador.

preguntarse se realmente é imposible que un clérigo se case para desbotar totalmente a referencia. En todo caso, a identificación, quizais, tería que rexeitarse por non corresponderse co apelido do trobador. Non obstante, nunha zona que adoita adscribirse ao trobador, Pamplona, atopamos un homónimo deste que ben podería ser o noso trobador pola relevancia social que semella posuír a familia deste personaxe na vila de Pamplona. En efecto, en 1266 asistimos a unha concordia realizada entre os 12 xurados do Burgo de San Cernín, os 12 da Navarrería, os 12 da poboación de San Nicolás e os 6 do burgo de San Miguel. Entre os 12 xurados de San Nicolás figuran *don Martín Motça* e *don Johan Peritz Motça*<sup>177</sup>. A grafía navarra ben podería igualarse coa galego-portuguesa. Entre os membros da familia vemos un *Miguel Motça* exercer o cargo de *alcalde de la Cort de Navarra* desde 1315 ata polo menos 1327<sup>178</sup>.

### 2.33. ROI FERNANDIZ DE SANTIAGO

A. Formula a posibilidade de que Roi Fernandiz desenvolvera a súa actividade durante o reinado de Alfonso X. Igualmente deixa no aire a posibilidade de que participara na Reconquista de Sevilla formando parte do séquito de Fernando III ou do arcebispo de Santiago.

#### B.

C. Resende de Oliveira (*ET*, p. 431; *TX*, pp. 177-178; *TGP*, p. 203), Indini (*DLMGP*, pp. 582a-583b) e Tavani (*TRO*, p. 437) anotan a súa orixe galega derivada da rúbrica atributiva que indica que é natural de Santiago (de Compostela) e sitúan a súa actividade no segundo terzo do século XIII baseándose na data do seu testamento ditado en Salamanca en 1273. Esta identificación fora proposta en 1902 por López Ferreiro<sup>179</sup>. Este estudoso da Igrexa Catedral de Santiago de Compostela di que foi Alfonso X quen o nomeara capelán. Con este dato confirmaríase a intuición de Michaëlis ao situalo na corte do Rei Sabio.

D. Pola nosa banda, poderíamos engadir a un monxe do mosteiro santiagués de San Paio de Antealtares de nome **Rui Fernández** documentado en 1284<sup>180</sup>.

<sup>177</sup> R. Cierbide / E. Ramos, *Fuentes Documentales Medievales del País Vasco (Documentación Medieval del Archivo Municipal de Pamplona)*, Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1998, doc. 74 (1266, xuño, 20. Domingo).

<sup>178</sup> Cierbide / Ramos, *Fuentes*, doc. 108 (Pamplona, 1315, abril, 6. Domingo), doc. 125 (Pamplona, 1327, xuño, 22).

<sup>179</sup> A. López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, V, Imp. Y Enc. Del Seminario Conciliar Central, Santiago de Compostela, 1902, p. 376.

<sup>180</sup> M. Lucas Álvarez, *San Paio de Antealtares, Soandres y Toques: Tres monasterios medievales gallegos*, Seminario de Estudos Galegos, Sada, 2001, p. 49.

### 3. CONCLUSIÓNS

A pesar das dificultades coas que se enfrontou Michaëlis, o certo é que acerta cando dispón de materiais documentais. Os erros que puido ter son derivados principalmente de dúas causas: a) un desexo de alterar ou recompoñer os baleiros dos *Livros de Linhagens* para nacionalizar algún trobador (Pai Soarez de Taveiros, Fernan Velho, por citar os casos máis visibles); b) a escaseza de datos documentais e unha interpretación derivada do apelido do trobador en función da súa personalidade poética (o exemplo máis claro é o de Airas Carpancho, pero podemos engadir Nuno Fernandez Torneol e Nun'Eanes Solaz).

En xeral, e se non nos equivocamos, das 33 fichas que incluímos neste traballo podemos dicir que acertou a establecer a base dos futuros traballos que se desenvolveron en polo menos 18 biografías, algo máis do 50 por cen. Nas restantes, a evolución do discurso documental e historiográfico provocou cambios, mudanzas, correccións ás hipóteses elaboradas por Michaëlis. E, como puidemos comprobar, en ocasións, o problema repousa na interpretación que se lle dá a unha composición determinada (o *ciclo da Ama*, ou a que comentamos no apartado D de Johan Garcia de Guilhade).

Non obstante, cabe felicitarse pola tarefa positivista e tremendamente acumulativa da estudosa xermana, xa que o seu método foi pioneiro á hora de conectar anécdota literaria con datos historiográficos. Malia isto, é precisa unha chamada de atención para que se dea en Galicia a tarefa, por dificultosa que sexa, de rematar a edición dos fondos monásticos galegos e, sobre todo, un estudo tanto a macroescala como a microescala das relacións sociais que articulan o espazo xeográfico galego na Idade Media.

TÁBOA I<sup>181</sup>  
 CADRO CRONOLÓXICO DOS 33 AUTORES DO *CANCIONEIRO DA AJUDA*

TROBADOR	ACTIVIDADE POÉTICO-MUSICAL	REFERENCIAS DOCUMENTAIS <sup>182</sup>
Vasco Praga de Sandin	(1220-1260)	1258
Johan Soarez Somesso	1215-1250	1216?, 1223, 1233?, 1242?, 1246?
Pai Soarez de Taveiros	(1220-1250)	_____
Martin Soarez	(1220-1260)	1241
Roi Gomez de Briteiros	1220-1248	1220, 1226-1230, 1230.
Airas Carpancho	1200-1240	1230, 1237
Nuno Rodriguez de Candarei	[1220-1260]	_____
Nuno Fernandez Torneol	[1220-1260]	_____
Pero Garcia Buralês	(1230-1270)	(1200-1250?), 1238?, 1264
Johan Nunez Camanez	[1220-1250]	_____
Fernan Garcia Esgaravunha	(1220-1255)	1224, 12230, 1247, 1250, 1251
Roi Queimado	(1230-1270)	1258
Vasco Gil	(1230-1260)	1238, 1248, 1253
Johan Perez d'Aboim	1240-1287	1248-1279
Johan Soarez Coelho	1230-1279	1235-1279
Roi Paez de Ribela	(1230-1260)	1246?
Johan Lopez d'Ulhoa	(1230-1285)	1238, 1266-1272, 1265-1286, 1287?
Fernan Gonçalvez de Seabra	(1230-1270)	1258
Pero Gomez Barroso	(1240-1296)	1248-1273, 1296?
Afonso Lopez de Baian	(1226-1280)	1246-1280, 1226-1234?
Men Rodriguez Tenoiro	(1240-1290 / 1295 / 1310)	1264-1269, 1277, 1288, 1305-1309.
Johan Garcia de Guilhade	(1230-1270)	1239, 1258, 1270
Estevan Faian	[1230-1270]	_____
Johan Vasquiz de Talaveira	(1240-1290)	1286
Pai Gomez Charinho	1284-1295	1284-1295
Fernan Velho	[1230-1270]	1269? 1294?
Pedr'Eanes Solaz	[1230-1270]	_____
Fernan Padron	(1200-1225)]	1164-1217?
Pero da Ponte	(1230-1275)	1238?, 1239-40?, 1249?
Vasco Rodriguez de Calvelo	(1230-1270)	1258
Martin Moxa	(1265-1280)	1266?
Roi Fernandiz	(1240-1290)	1273, 1284?

<sup>181</sup> Na columna do período de actividade poética, cando non temos ningún dato documental que a avale, situamos entre corchetes unha franxa estimativa para todos os afectados de entre 1220 e 1260, agás para os últimos autores, aos que situamos entre 1230 e 1270. Entre parénteses situaremos a actividade cando é simplemente suposta. Na columna de documentos citaremos o ano das mencións singulares, sempre e cando sexan poucas e determinantes. Se son varias, poñemos as datas límite como marco de referencia. Se son hipóteses nosas, poñemos un interrogante a seguir da data.

<sup>182</sup> Con esta columna referímonos a referencias directas, non a documentos de probables familiares nin a outras referencias indirectas.

TÁBOA II  
DATAS DOS REINADOS DOS REIS QUE MÁIS AFECTAN AO TROBADORISMO

REINO DE CASTELA E LEÓN	ANOS DE REINADO		REINO DE PORTUGAL
Alfonso VIII rei de Castela	1158-1214 <sup>183</sup>	1185-1211	Sancho I
Alfonso IX rei de Galicia e León <sup>184</sup>	1188-1230	1211-1223	Afonso II
Fernando III rei de Castela	desde 1217 ata 1252 <sup>185</sup>	1223-1248 <sup>187</sup>	Sancho II o Capelo
rei de Galicia-León	desde 1230 ata 1252 <sup>186</sup>		
Alfonso X	1252-1284 <sup>188</sup>	1248-1279 <sup>189</sup>	Afonso III o Boloñés

<sup>183</sup> A acción de máis sona foi a vitoria nas Navas de Tolosa, en 1212, nun exército formado polos principais reinos cristiáns agás Galicia-León. Casou con Leonor Plantagenet, filla de Henrique II de Inglaterra.

<sup>184</sup> Seguimos a denominación da tradición hispánica, a pesar de ser conscientes de que desde unha óptica menos centralista e unitaria, atenta contra a realidade dinástica galega, a convención tería que ser Alfonso VIII de Galicia, León e Asturias. Enfrontado con Alfonso VIII de Castela durante o período coincidente (1188-1214). Un dos feitos que máis se cita é a súa renuncia a participar na coalición contra os almohades na batalla das Navas de Tolosa en 1212. Dinamizou a vida urbana galega ao conceder foros a moitas vilas.

<sup>185</sup> Entre 1214 e 1217 a rexencia do país repousaba en Henrique I, que casara con Mafalda de Portugal. A súa morte prematura e a renuncia de Berenguela a súa irmá e nai de Fernando III, provocaron a subida deste ao trono de Castela.

<sup>186</sup> Foi na persoa do rei Fernando III que quedaron definitivamente unidos os reinos de Castela e Galicia-León. Foi en 1230 a raíz da cesión dos dereitos lexítimos das súas irmás Sancha (que ocuparía o trono leonés) e Dulce (o trono galego), fillas de Alfonso IX e da raíña Tareixa de Portugal (primeiro matrimonio disolto canonicamente), que accederon a vender eses dereitos a cambio dunha renda anual de 30.000 marabedís. Os feitos esenciais do seu reinado foron a recuperación de Córdoba (1236), Murcia (1243), Jaén (1245) e Sevilla (1248). Casou con Beatriz de Suabia.

<sup>187</sup> O reinado de Sancho II é considerado pola historiografía tradicional como un tempo de anarquía e desordes sociais. Durante a súa minoría de idade (entre 1223-1229) as diferentes faccións nobiliares afanábanse en situarse nunha posición privilexiada. Así, destacaron os Soverosa e os Riba de Vizela principalmente, que se converterían durante o reinado deste rei nas liñaxes máis relevantes. A raíz desta circunstancia os nobres descontentos (os Sousa, os Baian, os Valadares, etc.) e a propia curia, coa emisión da bula *Grandi non immerito*, concedía a Afonso o conde de Boloña, que recibía unha importante formación militar e cultural en Francia, a autorización para depoñer a seu irmán Sancho II. Este feito provocou unha guerra civil entre 1245 e 1248 que coñeceu tamén unha exposición en forma de cantigas normalmente en contra do Boloñés. Sancho II morreu no exilio, na corte de Toledo, en 1248, rodeado de fieis cabaleiros e vasallos.

<sup>188</sup> Case non é necesario dicir nada do Rei Sabio; enviamos o lector interesado a que consulte J. F. O'Callaghan, *El Rey Sabio. El Reinado de Alfonso X de Castilla*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1996. Estivo casado con Violante, filla de Jaume I de Aragón. Un dos feitos máis importantes e que marcou para sempre a súa traxectoria vital foi a imposibilidade de conseguir o nomeamento de emperador (o famoso *fecho do imperio*, que incluso motivou a creación de textos tanto galego-portugueses coma occitanos).

<sup>189</sup> Con este monarca, do que xa comentamos como accedeu ao trono, comeza unha etapa de control da administración e, ao mesmo tempo, do patrimonio dos grandes señores eclesiásticos e laicos. Aínda se teñen

REINO DE CASTELA E LEÓN	ANOS DE REINADO		REINO DE PORTUGAL
Sancho IV <sup>190</sup>	1284-1295		
Fernando IV <sup>191</sup>	1295-1312		
Alfonso XI	1312-1350	1279-1325 1326-1356	Don Denis <sup>192</sup> Afonso IV

TÁBOA III  
CICLO DA AMA

INVESTIGADORES	DATAS DO CICLO E CORTES	TROBADORES PARTICIPANTES
MICHAËLIS	1273-1274, Santarém, Afonso III	Johan Soarez Coelho
SPAMPINATTO-BERETTA	1241-1284	Feran Garcia Esgaravunha
RESENDE DE OLIVEIRA	1242-1243, na corte do infante Alfonso e Fernando III	Airas Perez Vuitoron Johan Garcia de Guilhade
CORREIA	1240-1243	Lourenço
BELTRÁN	1261, para conmemorar o nacemento de Don Denis. O lugar sería Portugal (Santarém)	Juíão Bolseiro [Martin Alvelo, Michaëlis]
FRATESCHI VIEIRA	na última síntese non se decanta por ningunha data en concreto	[Pero Garcia Buralês; Johan Airas (Beltrán)]

que estudar con tranquilidade e rigor os beneficios da súa longa estadia en Francia e as consecuencias da mesma para a formación da lírica galego-portuguesa.

<sup>190</sup> Para unha biografía resumida e áxil, remitimos o lector curioso a J. M. Nieto Soria, *Sancho IV (1284-1295)*, Editorial La Olmeda, Palencia, 1994. María de Molina foi a muller coa que tivo a Fernando IV.

<sup>191</sup> Casou coa filla do rei Don Denis, Constanza.

<sup>192</sup> Sobre esta figura da cultura trobadoresca, remitimos a E. Gonçalves, “Dom Denis”, *DLMGP*, pp. 206-212.

## O FUNCIONAMENTO DA RIMA NO *CANCIONEIRO DA AJUDA*\*

GERARDO PÉREZ BARCALA

*Universidade de Santiago de Compostela*

Un cancionero inacabado, 310 textos sen nome de autor, que, polo seu carácter fragmentario, se adscriben a un único xénero, a cantiga de amor. Así se caracteriza sinteticamente, como é ben sabido, unha colectánea que remonta á propia época de produción dos textos, o último cuarto do século XIII, nun ámbito aínda por determinar (se ben moitos indicios apuntan á corte de Alfonso X como marco da súa elaboración)<sup>1</sup>. Non obstante, aínda que as composicións incluídas no cancionero se adscriban ao *grand chant courtois*<sup>2</sup> (ao pertencer a un xénero poético emparentado coa *cansó* occitana), a colección poética dista moito de ter un carácter homoxéneo ou uniforme: por moito que o compilador (ou compiladores) tentase sentar o canon desa modalidade poética, non faltan poemas que transgiran as normas daquela, como aqueles que a crítica adoita categorizar como *escarnios de amor* (pero que probablemente na propia época de produción dos textos os autores e receptores –entre estes, os compiladores das antoloxías poéticas– entendían como pertencentes ao xénero amoroso, como revela o feito de seren incluídos na sección das cantigas de amor neste e noutros cancioneros), ou composicións que presentan interferencias coa cantiga de amigo (como sucede con algún dos textos de Pedr' Eanes Solaz copiados nel). Así pois, tras a homoxeneidade conceptual do *Cancioneiro da Ajuda*, determinada pola adscripción dos textos ao xénero amoroso, advírtese unha diversidade da que dá boa conta a seguinte valoración de Pilar Lorenzo Gradín sobre as cantigas de refrán que se recollen no mesmo:

---

\* Este traballo forma parte do proxecto de investigación PGIDIT03SIN20401PR, dirixido pola Pfra. Mercedes Brea e subvencionado pola Dirección Xeral de I+D da Xunta de Galicia.

<sup>1</sup> Vid. M<sup>a</sup> A. Ramos – A. Resende de Oliveira, “Cancioneiro da Ajuda”, en G. Lanciani – G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 115-118. Para esta cuestión, véxase a información que neste mesmo volume ofrece M. Arbor Aldea (pp. 88-97).

<sup>2</sup> Cf. P. Bec, *La lyrique française au Moyen Âge (XIIe-XIII siècles)*, Paris, Picard, 1977, 2 vols., vol. I, p. 16.

moitas das cantigas de refrán ofrecen tamén no plano do contido produtos fascinantes e marcados por trazos individuais, o que denota o pracer do artista na elaboración da *materia artis*. Pénsese, por exemplo, nas cantigas que refiren o casamento da dama, como *Meus ollos, quer vos Deus fazer* de Pai Soarez de Taveiros (LPGP 115,7) ou *Quant' eu de vós, mba senhor, receey* de Fernan Velho (LPGP 50,9); no xogo bilingüe galego-francés introducido por Fernan Garcia Esgaravunha no retrouso de *Punnei eu mui' en me quitar* (LPGP 43,10); a cantiga da *freira de Nogueira* de Pedr' Eanes Solaz (LPGP 117,6); o xogo irónico respecto do segredo de amor en Pero Garcia Buralés (LPGP 125,32), Roi Queimado (LPGP 148,17 e 148,19) ou Vasco Rodriguez de Calvelo (LPGP 155,11); a cantiga dos *olhos verdes* de Johan Garcia de Guilhade (LPGP 70,9); o emprego do tópic do *mundo as avessas* por parte de Martin Moxa (LPGP 94,18); o distanciamento respecto de certos tópicos asentados na tradición, como o da “morte de amor” en Roi Paez de Ribela (LPGP 147,11), etc.<sup>3</sup>

Estas palabras describen, ademais, a diversidade estrutural das cantigas incluídas no referido cancionero. En efecto, se os textos do rexistro aristocratizante adoitan prescindir de retrouso –ao asociarse este segmento repetitivo aos poemas de carácter popular(izante)<sup>4</sup>–, a composición de cantigas de amor con refrán convértese nunha práctica que, no cancionero custodiado no palacio lisboeta da Ajuda, acadada proporcións idénticas á das cantigas de mestría, o que, segundo a referida estudosa, indica, por un lado, que o emprego de *refram* era unha alternativa estilística na composición de cantigas de amor que vén determinada pola necesidade de deixar no xénero cortés as pegadas propias do lirismo galego-portugués (onde o *refram* se converte nun trazo distintivo con respecto a outras tradicións románicas); e, por outro lado, relaciona este tipo de estrutura coa poesía culta ao mesmo nivel que a *mestría* ao rastrear os seus precedentes xa na literatura greco-latina.

A heteroxeneidade métrica e formal dos textos recollidos en *A* reflíctese ademais na tipoloxía estrófica das cantigas, unha tipoloxía que, segundo revelan contribucións críticas recentes, podería estar na base da escolla dos textos presentes na antoloxía e tamén da súa disposición na mesma<sup>5</sup>: as composicións que rimaticamente presentan unha estrutura máis complexa, ao manter os mesmos timbres ao longo de todo o texto ou partes homoxéneas do mesmo, e que se achegan máis ao modo de poetar ultrapirenaico, terían sido recollidas nas seccións iniciais do manuscrito (o que ben podería denotar un

<sup>3</sup> Cf. P. Lorenzo Gradín, “Unidade e diversidade poéticas. As cantigas de refrán do *Cancioneiro da Ajuda*”, en M. Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois (Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia: Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 225-242, concretamente pp. 230-231.

<sup>4</sup> Vid., por exemplo, M. Brea, “Elementos popularizantes en las cantigas de amigo”, en C. Alemany Bay et alii, *Con Alonso Zamora Vicente. Actas del Congreso Internacional «La lengua, la Academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos»*, Alicante, Universidad de Alicante, 2003, vol. II, pp. 450-463.

<sup>5</sup> Vid. D. Billy, “Regroupements métriques dans le *Chansonnier d' Ajuda*”, en M. Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois*, pp. 177-184; M. Arbor Aldea – P. Canettieri – C. Pulsoni, “Le forme metriche del *Cancioneiro da Ajuda*”, en *Ibidem*, pp. 145-175.



intento de dar cabida inicialmente a composicións máis achegadas á estética provenzal), mentres que aquelas que modifican o seu rimario en cada estrofa van aumentando en número a medida que se avanza na confección do cancionero (en consonancia co modo de compoñer dos trobadores peninsulares, entre os que as *coblas singulares* ocupan, en efecto, un lugar preferente).

Se, como se sabe, o *Cancioneiro da Ajuda* recolle a produción dos trobadores, nobres e cabaleiros, que desenvolveron a súa actividade ao longo do século XIII, a análise das distintas estruturas formais do mesmo permitirá caracterizar a cantiga de amor e comprobar a súa evolución desde unha perspectiva formal, á vez que podería axudar a establecer o momento concreto de implantación de certas prácticas na estética do xénero. As seguintes páxinas non pretenden outra cousa que describir os mecanismos formais que, fundamentados na rima, rexen a construción das cantigas de amor recollidas na colectánea lisboeta, se ben a aproximación non deixe de ter un carácter parcial. Cómpre advertir que aquelas composicións conservadas fragmentariamente en *A* (circunstancia da que se dará conta no corpo do traballo nas táboas en que se introduza algún destes textos), pero transmitidas de forma completa noutros testemuños da lírica profana galego-portuguesa, serán analizadas tendo en conta a versión ofrecida polos outros códices, pois parece posible admitir que na mente do compilador estaba a recolla desas composicións, se ben factores de diversa índole puideron provocar a parcialidade da que é obxecto a súa transmisión no *Cancioneiro da Ajuda*. Non é no marco desta contribución onde se debe profundar nunha cuestión tan controvertida, sobre a que reparan outros traballos recollidos neste mesmo volume. Tampouco é este o lugar oportuno para afrontar un problema tan delicado coma o da autoría das cantigas recollidas no *Cancioneiro da Ajuda* (onde, como se lembrará, os textos figuran sen nome de autor, de xeito que só o cotexo cos apógrafos italianos e a coñecida como *Tavola Colocciana* achegan algunha luz ao respecto), polo que os textos serán atribuídos aos trobadores que se lle asignen no *corpus* completo das cantigas galego-portuguesas elaborado polo equipo coordinado pola profesora M. Brea<sup>6</sup>. Pero este traballo, no que se revisa a problemática das atribucións dos textos (con hipóteses que poden ou non ser admitidas), foi, igualmente, de grande utilidade para acceder aos mesmos, pois, a partir das distintas edicións existentes para cada trobador, recóllese nel a totalidade da produción profana galego-portuguesa<sup>7</sup>, que tamén pode ser consultada na base de datos (*MedDB*) elaborada polo mesmo grupo e á que se pode acceder en internet, no enderezo

<sup>6</sup> Cf. M. Brea (coord.), *Lírica Profana Galego Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias “Ramón Piñeiro”, 2 vols., 1999 (1ª reimp. da ed. de 1996). Desta obra, abreviada no traballo como *LPGP*, están tomados os datos biográficos dos autores manexados neste estudo.

<sup>7</sup> Estas circunstancias son as que determinan que os textos sexan tomados de *LPGP* e non da sempre válida edición preparada por C. Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, 2 vols. (reimp. da ed. de Halle a. S., Max Niemeyer, 1904).

*www.cirp.es*. Ademais deste, outros estudos prestaron un auxilio innegable para realizar este traballo, comezando polo inestimable *Repertorio metrico* confeccionado polo mestre G. Tavani<sup>8</sup> e rematando pola recente e valiosa achega do profesor D. Billy sobre a descrición das estruturas dos textos trobadorescos peninsulares<sup>9</sup> (traballo este co que as nosas páxinas amosan unha débeda innegable), sen esquecer toda unha serie de estudos parciais sobre aspectos concretos do *trobar* galego-portugués.

A rima é un procedemento fónico iterativo<sup>10</sup> que, como revelan algúns traballos, constitúe o punto de partida na composición dos textos poéticos<sup>11</sup>; ela é a que vai determinar a adscrición das cantigas a unha tipoloxía estrófica concreta, sobre a que o tratado poético da lírica galego-portuguesa, a coñecida *Arte de Trovar*, ofrece unha reducida clasificación ao indicar que “as cobras devem de ser todas tres em una rima ou senhas rimas” (IV, 1)<sup>12</sup>. A exposición do tratadista peninsular sobre a cuestión reduce considerablemente a tipoloxía das cantigas, xa que só contempla as posibilidades de que as estrofas do texto presenten todas unha mesma rima ou cada unha rimas diferentes (“senhas rimas”), isto é, parece dar a entender que os textos galego-portugueses só se poden organizar en *coblas unissonans* ou *singulares*, utilizando as denominacións dos tratados poéticos occitanos. Non obstante, as cantigas amosan unha maior variedade na organización das súas rimas que, a falta de teorizacións ao respecto na poética copiada no inicio de *B (Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa)*, debe clasificarse a partir da categorización establecida nas artes poéticas provenzais, que, como se sabe, ofrecen unha descrición máis completa dos distintos procedementos aos que dá lugar a distribución das rimas nos textos poéticos. Estes aséntanse, á súa vez, nuns principios estruturais concretos, que, perfectamente delineados por D. Billy no traballo anteriormente mencionado, van ser os que permitan establecer conexións entre as estrofas a través das rimas, cando se aplican parcial ou globalmente. E a disposición dos rimantes nos textos reforza, sen dúbida, as estruturas seleccionadas naqueles casos en que

<sup>8</sup> Cf. G. Tavani, *Repertorio Metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell' Ateneo, 1967. No sucesivo esta obra será abreviada como *RM*.

<sup>9</sup> Cf. D. Billy, “L' arte delle conessioni nei trobadores”, en D. Billy – P. Canettieri – C. Pulsoni – A. Rossell, *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma, Carocci, 2003, pp. 11-111.

<sup>10</sup> Cf., por exemplo, as seguintes definicións: “O concepto mesmo de rima implica coincidencia fonética entre as terminacións de pelo menos dous versos” (J.-M. Montero Santalla, *As Rimas da poesía trovadoresca galego-portuguesa: catálogo e análise*, A Coruña, tese de doutoramento, inédita, 2000, 3 vols, vol. I, p. 7); “relation d' identité entre la fin de deux ou plusieurs vers à partir de la dernière voyelle accentuée” (cf. D. Billy, *L' Architecture lyrique médiévale: analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier, Section Française de l' Association Internationale d'Études Occitanes, 1989, p. 55).

<sup>11</sup> Vid. R. Antonelli, “Tempo testuale e tempo rimico. Costruzione del testo e critica nella poesia rimata”, *Critica del testo*, I, 1 (1998), pp. 177-201.

<sup>12</sup> Cf. G. Tavani, *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, edição e fac-símile*, Lisboa, Edições Colibri, 1999, p. 47.

se dispoñen de maneira simétrica e sistemática ao longo da cantiga en función de certos procedementos formais da lírica galego-portuguesa que teñen precisamente a súa base nos principios da simetría e da sistematicidade (*palavra-rima, dobre, mordobre*).

## 1. A RIMA

### 1.1. *COBLAS SINGULARS*

Como é ben coñecido, a poética trobadoresca galego-portuguesa ten a súa base na *repetitio*<sup>13</sup>, que afecta aos distintos niveis da composición dos textos, desde a rima aos versos. A iteración das rimas orixina unha tipoloxía variada que vai permitir conectar as estrofas, se ben os trobadores, aplicando o principio contrario (o da *variatio*), poden construír as súas cantigas sen establecer ningún tipo de relación interestrófica a través das rimas, isto é, distribuíndoas en *coblas singulares*. Segundo a definición ofrecida nas *Leys d' Amors* provenzais, “rims singulars es. o rimas singulars can son motas coblas. e deguna daquelas non ha aytals rimas como lautra. an son del tot diversas”<sup>14</sup>. Trátase, xa que logo, dunha tipoloxía estrófica baseada na modificación en cada cobra dos timbres correspondentes a cada un dos rimemas<sup>15</sup> do esquema, se ben o aprecio pola *repetitio* pode dar lugar nestes casos á presenza de *rims tornatz* (ás veces asociados á repetición de rimantes (*mots tornatz en rim*)), coa conseguinte recuperación dalgún timbre dunha cobra noutra ou noutras da cantiga, sen que esta repetición obedeza a principios estruturais concretos. En consonancia coa propia estética galego-portuguesa, que prima esta modalidade do *trobar*<sup>16</sup>, a técnica é a que ofrece o maior número de rexistros no *Cancioneiro da Ajuda*, ata o extremo de ser a única tipoloxía á que pertence a produción recollida na colectánea de trobadores como Airas Carpancho, Vasco Gil, Fernan Gonçalves de Seabra, Pero Gomez Barroso, Afonso Lopez de Baian, Men Rodriguez

<sup>13</sup> Vid. P. Lorenzo Gradín, “*Repetitio trobadorica*”, en E. Fidalgo – P. Lorenzo Gradín (coords.), *Estudios galegos en homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias “Ramón Piñeiro”, 1994, pp. 79-105.

<sup>14</sup> Cf. M. Gatién-Arnoult (ed.), *Las Flors del Gay Saber, estier dichas Las Leys d' Amors*, Genève, Slatkine, 1977 (reimpresión da ed. de Toulouse, Bon et Privat Libraires, 1841-1843), 3 vols., vol. I, p. 166. Así a define Billy (*L' Architecture lyrique*, pp. 288-289): “Chaque couplet d' une même pièce est construit sur un rimarium indépendant”.

<sup>15</sup> Utilizamos o concepto de *rimema* que propón, seguindo a R. Antonelli, Montero Santalla (*As rimas da poesía trobadoresca*, vol. I, p. 215) para referirnos á “unidade rimática abstracta, isto é, o que se simboliza mediante una letra nas fórmulas rimáticas” e que corresponde “na realidade lingüística e literaria a diversas rimas concretas”.

<sup>16</sup> Segundo Billy (“L' arte delle connessioni”, p. 19), a técnica das *coblas singulares* “concerne al menos 882 composicións de *trobadores*, de cui quasi 400 *cantigas de amigo* e circa 385 *cantigas de amor*”. Na Base de Datos *MedDB* o número ascende a 1140, e é que Billy só tivo en conta as mostras desta tipoloxía nas que non se introduce de forma continua unha rima doutra clase.

Tenoiro, Johan Vasquiz de Talaveira ou Vasco Rodriguez de Calvelo. As cantigas en cuestión, por orde de aparición no cancionero, son as seguintes (no elenco indícanse aqueles timbres rítmicos que reaparecen no texto debido á presenza de *rims tornatz*; o rimema subliñado dá conta da colocación dunha *palavra-perduda*; o marcado en grosa indica a presenza dunha *palavra-rima*; e o destacado en cursiva ou cun dobre subliñado a inserción dun *dobre*, conceptos todos eles para os que se remite a *infra*, capítulos 2 e 3):

VFdzSen <sup>17</sup>	<i>Quero-vus eu, senhor, gran ben</i>	A12 (LPGP 151,20)	abbaCC (160:38) 3 estr.
	<i>Par Deus, senhor, sei eu mui ben</i> [fragmentaria en A, onde só se copia a cobra I e parte da II]	A13 (LPGP 151,13)	abbaCC (160:387) 4 estr.
JSrzSom	<i>Quero-vus eu ora rogar</i>	A14 (LPGP 78,21)	abbaccb (161:259) 4 estr. bII = aIII cII = bIII aII = cIII <sup>18</sup>
	<i>Ben-no faria, se nembrar</i>	A29 (LPGP 78,3)	abbacca (161:250): I, IV / abbaccb (163:28): II, III 4 estr. aI = cII = bIII bI = cIII
PaySrzTav	<i>A ren do mundo que melhor queria</i>	A32 (LPGP 115,2)	aaaBCC (25:2) 3 estr.
	<i>Como morreu quen nunca ben</i>	A35 (LPGP 115,3)	abbaC (155:21) 4 estr. aI = bIV
MartSrz	<i>Non oso dizer nulha ren</i>	A56 (LPGP 97,21)	aabB (37:53) 4 estr.
Anónimo	<i>Nunca tan coyad' ome por molher</i>	A63 (LPGP 157,34bis)	aaabbabba (18:1) 3 estr.
AyCarp	<i>Quisera-m' ir: tal conselho prendi</i>	A64 (LPGP 11,12)	abbaaC (139:1) 4 estr. bIII = bIV
	<i>Desej' eu muyt' a veer mba senhor</i>	A65 (LPGP 11,5)	aaBaB (33:9) 4 estr.
	<i>Ay, Deus, que coyta de sofrer</i>	A66 (LPGP 11,2)	aaaBBB (19:26) 3 estr.
	<i>Ay, Deus, com' ando cuytado d' amor</i>	A67 (LPGP 11,1)	aaBBB (42:5) 3 estr.
NuFdzTor	<i>Ir-vus queredes, mia senhor</i>	A70 (LPGP 106,10)	abbccD (198:5) 4 estr. aI = aIII, IV bII = c IV

<sup>17</sup> Para identificar os autores dos textos empréganse as abreviaturas utilizadas por Tavani no seu *RM*.

<sup>18</sup> O feito de que se inverta a orde dos timbres da cobra II na III, fai que sexa o mecanismo das *coblas retrogradadas* o que se aplique a estas estrofas intermedias, e determina a iteración de *amar* nos vv. 6II e 2III. No texto constátase, ademais, outra iteración rimática sistemática que fai coincidir o timbre do rimema *a* dunha estrofa co *c* da seguinte (aI = cII –ar; aII = cIII: –ei; aIII = cIV: –er), proceso que nas dúas cobras iniciais propicia a repetición de *pesar* (vv. 4I, 5II). Véxase a descrición da cantiga en Billy, “L’ arte delle connessioni”, p. 66. A *retrogradatio* consiste en inverter as rimas dunha estrofa na seguinte, de xeito que nun esquema con catro rimemas, *abcd*, a transformación sería a seguinte: dI = aII, cI = bII, bI = cII, aI = dII. Para a definición do procedemento nas *Leys*, vid., por exemplo, Gatién-Arnoult, *Las Flors del Gay Saber*, vol. I, p. 176 ss. Para a revisión crítica do concepto, vid. Billy, *L’ Architecture lyrique*, pp. 128-130.

	<i>Am' eu tan muito mia senhor</i> <i>Por Deus, senhor, en gran coita serei</i> <i>Que prol vos á dos, mia senhor</i>	A71 (LPGP 106,4) A72 (LPGP 106,13) A74 (LPGP 106,19)	abbaCC (160:364) 4 estr. abbaCC (160:182) 4 estr. abbaC (155:20) 4 estr. bI, IV = a II
	<i>Quer' eu a Deus rogar de coração</i>	A75 (LPGP 106,20)	abbccD (198:1) 4 estr. aI = bIII, bI = a III cII = bIV
	<i>Que ben que m' eu sei encobrir</i>	A77 (LPGP 106,17)	ababcca (100:51) 4 estr. cII = aIV cIII = cIV
	<i>Ay eu! de min e que será?</i> <i>Ay mia senhor, u non jaz al</i> <i>Pois naci nunca vi Amor</i>	A78 (LPGP 106,1) A79 (LPGP 106,3) A80 (LPGP 106,14)	abbcca (189:33) 3 estr. abbaCC (160:363) 3 estr. abbaCC (160:365) 4 estr. bI = bII = bIII
	<i>Preguntan-me por quê ando sandeu</i>	A81 (LPGP 106,15)	abbccDD (199:3) 4 estr. aII = aIV
<b>PGarBu</b>	<i>Ay eu coitad! e por que vi</i> <i>Sennor, queixo me con pesar</i> <i>Sennor fremosa, pois vos vi</i> [en A só 2 primeiros vv. e parte do 3º]	A87 (LPGP 125,2) A90 (LPGP 125,53) A94 (LPGP 125,50)	aaaaaaa (4:1) 3 estr. + 3 f. abbaCC (160:372) 3 estr. ababbba (86:1) 3 estr.
	<i>Sennor fremosa, venno vos dizer</i> <i>Par Deus, sennor, ja eu non ei poder</i>	A97 (LPGP 125,51) A98 (LPGP 125,33)	abbaCC (160:208) 3 estr. abbabbcC (153:1) 2 estr. bI = cII
	<i>Mais de mil vezes coid' eu eno dia</i>	A99 (LPGP 125,18)	ababccbb (102:1): I / ababccdd (107:2): II 2 estr.
<b>JNzCam</b>	<i>De vós, senhor, querria eu saber</i> <i>Nom me queredes, miá senhor</i>	A111 (LPGP 74,1) A112 (LPGP 74,3)	aaaB (11:5) 4 estr. ababCC (99:57) 4 estr.
<b>FerGarEsg</b>	<i>Quan mui' eu am' ũa moller</i>	A119 (LPGP 43,12)	abbccdda (200:1) 3 estr. bII = bIII
	<i>Sennor fremosa, que senpre servi</i> <i>Meu Sennor Deus, venno-vus eu rogar</i> <i>Se vos eu amo mais que outra ren</i> <i>Se Deus me leixe de vos ben aver</i> <i>Des oge mais ja senpr' eu rogarei</i> <i>Punnei eu mui' en me quitar</i> <i>Niun consello, señor, non me sei</i>	A121 (LPGP 43,18) A122 (LPGP 43,5) A123 (LPGP 43,19) A124 (LPGP 43,15) A125 (LPGP 43,3) A126 (LPGP 43,10) A128 (LPGP 43,7)	abbaCC (160:54) 3 estr. abbaCC (160:52) 3 estr. abbaCC (160:55) 2 estr. aaB (26:76) 3 estr. abbaCC (160:51) 3 estr. abbaCDCCD (175:4) 3 estr. abbaCC (160:53) 3 estr.
<b>RoyQuey</b>	<i>Senhor fremosa, vejo-vus queixar</i> <i>De mia senhor direi-vus que mi-aven</i> <i>Cuidades vos, mia senhor, que mui' mal</i> <i>Direi-vus que mi-avão, mia senhor</i> <i>Preguntou Joan Garcia</i> <i>Pois que eu ora morto for'</i>	A138 (LPGP 148,23) A139 (LPGP 148,3) A140 (LPGP 148,2) A141 (LPGP 148,5) A142 (LPGP 148,19) A143 (LPGP 148,17)	abbaC (155:11) 3 estr. + 1 f. abbaCC (160:272) 3 estr. + 1 f. abbaCC (160:229) 3 estr. ababCC (99:28) 3 estr. + 1 f. aaaBBB (19:40) 3 estr. aaB (26:105) 3 estr.
<b>VaGil</b>	<i>Mui' agusado ei de morrer</i> <i>Que partid' eu serei, senhor</i> <i>Que sen-mesura Deus é contra mi!</i>	A144 (LPGP 152,4) A145 (LPGP 152,10) A146 (LPGP 152,11)	abbaCC (160:389) 4 estr. + 1 f. ababCC (99:56) 3 estr. abbaCC (160:234) 3 estr. bI = bII

	<i>Senhor fremosa, non ei og' eu quen</i> <i>Se vos eu ousasse, sennor</i>	A147 (LPGP 152,13) A148 (LPGP 152,17)	abbaCC (160:277) 3 estr. + 1 f. abbaC (155:23) 4 estr. aI = bIV bI = bII = bIII
	<i>Estes olhos meus ei mui gran rason</i> <i>Muito punhei de vos negar</i> <i>Senhor fremosa, quero-vus rogar</i> <i>Senhor fremosa, pois m' og' eu morrer</i>	A149 (LPGP 152,2) A150 (LPGP 152,5) A152 (LPGP 152,16) A153 (LPGP 152,14)	abbaCC (160:232) 2 estr. abbaCC (160:390) 4 estr. + 2 f. abbcca (189:14) 3 estr. abbcca (189:13) 3 estr. aI = aII cI = bIII
	<i>Ay mia senhor! quero-vus preguntar</i>	A154 (LPGP 152,1)	abbacca (161:100) 3 estr. aI = bII
	<i>Non soube que x' era pesar</i>	A155 (LPGP 152,6)	ab <sup>u</sup> acca (100:56) 3 estr. + 1 f. aI = bIII bI = aIII cI = cIII
	<i>Punhar quer' ora de fazer</i>	A156 (LPGP 152,8)	aabab (33:17) 3 estr.
<b>JSrzCoe</b>	<i>Pero m' eu ei amigos, non ei niun amigo</i> <i>Non me soubi' eu dos meus olhos melhor</i> <i>Senhor, por Deus que vos fez parecer</i> <i>Senhor e lume d' estes olhos meus</i> <i>Senhor, o gran mal e o gran pesar</i> <i>Noutro dia, quando m' eu espedi</i> <i>Meus amigos, quero-vus eu mostrar</i> <i>Dizen que digo que vos quero ben</i> <i>Por Deus Senhor, que vos tanto ben fez</i>	A160 (LPGP 79,45) A164 (LPGP 79,38) A169 (LPGP 79,50) A172 (LPGP 79,48) A173 (LPGP 79,49) A174 (LPGP 79,39) A177 (LPGP 79,36) A178 (LPGP 79,15) A179 (LPGP 79,46)	aaaBB (16:7) 4 estr. abbaCC (160:140) 3 estr. + 1 f. abbaCC (160:4) 3 estr. abbaCC (160:276) 3 estr. + 1 f. abCbaC (221:1) 3 estr. abbaCC (160:141) 3 estr. abbaCC (160:139) 3 estr. abbaCC (160:138) 3 estr. + 1 f. abbaC (155:8) 3 estr. bII = bIII
<b>JPrzAv</b>	<i>Que sen meu grado m' og' eu partirei</i> <i>Per mi sei eu o poder que Amor</i> <i>Muitos veg' eu que se fazen de mi</i>	A181 (LPGP 75,21) A182 (LPGP 75,15) A184 (LPGP 75,11)	ababCC (99:18) 3 estr. abbaCC (160:133) 3 estr. abbaCC (160:130) 3 estr. + 1 f.
<b>Anónimo</b>	<i>Pois m' en tal coita ten Amor</i>	A185 (LPGP 157,42)	aaBBB (42:16) 4 estr.
<b>RoyPaezRib</b>	<i>Por Deus vos venbo rogar, mba senhor</i> <i>Nunc' assy home de senhor</i> <i>De mba senhor entend' eu hunba ren</i> <i>Quando vos vi, fremosa mba senhor</i> <i>Tan muyt' á já que non vi mba senhor</i> <i>Un dia que vi mba senhor</i> <i>Tanto fez Deus a mba senhor de ben</i> <i>Quant' eu mas donas mui ben parecer</i> <i>A mba senhor que mui de coração</i> <i>Os que mui gram pesar virom, assy</i> <i>A guarir non ey per ren</i> <i>Por Deus, ay dona Leonor</i>	A186 (LPGP 147,13) A187 (LPGP 147,10) A188 (LPGP 147,6) A189 (LPGP 147,15) A190 (LPGP 147,17) A191 (LPGP 147,19) A192 (LPGP 147,18) A194 (LPGP 147,16) A195 (LPGP 147,4) A196 (LPGP 147,11) A197 (LPGP 147,2) A198 (LPGP 147,12)	abbaCC (160:225) 3 estr. ababCC (99:55) 3 estr. abbaCC (160:223) 3 estr. abbaCC (160:226) 3 estr. abbaCC (160:228) 3 estr. abbaCC (160:384) 4 estr. ababCC (99:27) 4 estr. abbaCC (160:227) 3 estr. abbaCC (160:222) 3 estr. abbaCC (160:224) 3 estr. + 1 f. aaaaaaaa (5:1) 2 estr. aaabBB (19:32) ref. + 4 estr. aI = aIV
<b>JLpzUlh</b>	<i>Quand' eu podia mia senhor</i> <i>Ando coitado por veer</i>	A200 (LPGP 72,13) A201 (LPGP 72,3)	abbaCC (160:353) 3 estr. abcbDD (244:3) 4 estr. + 1 f. aI = bIV cI, IV = aIII

	<i>Quand' og' eu vi per u podia ir</i>	A202 (LPGP 72,14)	abbaCC (160:123) 3 estr. + 1 f.
	<i>Nostro Senhor que me fez tanto mal</i>	A203 (LPGP 72,10)	abbaCC (160:122) 4 estr.
	<i>Coit' averia, se de mia senhor</i>	A207 (LPGP 72,4)	abbgDD (203:1) 3 estr. + 1 f. aI = aII
	<i>Se eu moiro, be'no busquei!</i>	A208 (LPGP 72,17)	aaabaB (13:50) 4 estr. + 1 f.
	<i>Semp'r eu, senhor, roguei a Deus por mi</i>	A209 (LPGP 72,18)	abbaCC (160:124) 3 estr.
<b>FerGvzSeav</b>	<i>Gran coita soffr' e vou-a negando</i>	A210 (LPGP 44,2bis)	abbaCC (160:309) 3 estr. + 1 f.
	<i>Neguei mia coita des' ãa sazón</i>	A211 (LPGP 44,5bis)	abbaCC (160:245) 3 estr.
	<i>Por non saberen qual ben desegei</i>	A212 (LPGP 44,8bis)	abbaCC (160:246) 3 estr. + 1 f.
	<i>A dona que eu vi por meu</i>	A213 (LPGP 44,1 <sup>a</sup> )	aaabaB (13:47) 3 estr.
	<i>Se ei coita, muito a nego ben</i>	A214 (LPGP 44,9bis)	abbaCC (160:247) 2 estr.
	<i>Des que vos eu vi, mia senhor, me ven</i>	A215 (LPGP 44,1ter)	abbaCC (160:258) 3 estr. + 1 f.
	<i>A mia senhor atanto lhe farei</i>	A217 (LPGP 44,1)	abbaCC (155:13) 3 estr. + 1 f.
	<i>Sazon sei ora, fremeosa mia senhor</i>	A218 (LPGP 44,9)	aaaB (11:1) 2 estr.
	<i>Grades' a Deus que me vejo morrer</i>	A219 (LPGP 44,2)	abbaCC (160:56) 3 estr. + 1 f.
	<i>Pois o vivo mal que eu soffro, punhei</i>	A220 (LPGP 44,8)	abbaCC (160:59) 2 estr.
<b>PGmzBarr</b>	<i>Quand' eu, mba senhor, convosco falei</i>	A222 (LPGP 127,10)	abbaCC (160:221) 3 estr. + 1 f.
	<i>Par Deus, senhor, tan gran sazón</i>	A223 (LPGP 127,9)	abbaCC (160:373) 3 estr.
<b>AflpzBay</b>	<i>Senhor, que grav' oj' a mi é</i>	A224 (LPGP 6,10)	abbaCC (160:317) 3 estr.
	<i>O meu senhor Deus me guisou</i>	A225 (LPGP 6,8)	abbaCC (160:316) 3 estr. bI = aII bII = bIII
<b>MenRdzTen</b>	<i>Senhor fremeosa, creede per mi</i>	A226 (LPGP 101,12)	abbaCC (160:5) 3 estr.
	[Acéfala en A, faltan os 2 primeiros vv. da I cobra]		
	<i>Quando m' eu mui triste de mia senhor</i>	A227 (LPGP 101,7)	abbaCC (160:248) 3 estr.
<b>JGarGlh</b>	<i>Que muytos me preguntarán</i>	A228 (LPGP 70,43)	abbaCC (160:352): I-III / abbaBB (151:8): IV 4 estr.
	[Fragmentaria en A. Faltan as dúas primeiras cobras e parte da III]		bI = aIII
	<i>Amigos, non poss' eu negar</i>	A229 (LPGP 70,9)	abbaCC (99:50) 3 estr. aII = bIII
	<i>Senhor, veedes-me morrer</i>	A230 (LPGP 70,47)	abbaaCC (139:18) 3 estr.
	<i>U m' eu partí d' u m' eu partí</i>	A231 (LPGP 70,49)	abbacca (161:249) 3 estr. cII = aIII
	<i>Amigos, quero-vos dizer</i>	A233 (LPGP 70,10)	abbaaCC (139:16) 3 estr. + 1 f.
	<i>Quantos an gran coyta d' amor</i>	A234 (LPGP 70,41)	abbaaCC (139:17) 3 estr.
	<i>Gran sazón á que eu morrera ja</i>	A235 (LPGP 70,27)	abbaaCC (160:116) 3 estr. + 1 f.
	<i>Se m' ora Deus gran ben fazer quisesse</i>	A236 (LPGP 70,46)	abbacca (161:149) 3 estr. + 1 f. bI = cIII cII = bIII aII = aIII
	<i>Estes meus olhos nunca perderán</i>	A237 (LPGP 70,22)	abbaCC (160:249) 3 estr.
	<i>Esso muy pouco que oj' eu falei</i>	A239 (LPGP 70,20)	abbaCC (160:113) 3 estr. + 1 f.
<b>EstFai</b>	<i>Vedes, senhor, quero-vos eu tal ben</i>	A240 (LPGP 31,4)	abbaCC (160:42) 3 estr.
<b>JVqzTal</b>	<i>Muito ando triste no meu coração</i>	A242 (LPGP 81,12)	abbaCC (160:151) 3 estr. + 1 f.
	<i>Parti-m' eu de vos, mia senhor</i>	A243 (LPGP 81,16)	abbaCC (160:358) 3 estr. + 1 f.

	<i>Meus amigos, muit' estava eu ben</i>	A244 (LPGP 81,11)	abbaCC (161:150) 3 estr. + 1 f. bl = aII
	<i>Estes que ora dizem, mia senhor</i>	A245 (LPGP 81,7)	abbaCC (160:149) 2 estr.
<b>PayGmzCha</b>	<i>Dizen, sennor, ca dissestes por mi</i> <i>Quantos og' andam eno mar aquí</i> <i>Senhor fremosa, por Nostro Sennor</i> <i>A mia sennor, que por mal destes meus</i>	A249 (LPGP 114,8) A251 (LPGP 114,17) A254 (LPGP 114,21) A255 (LPGP 114,3)	abbaba (148:1) 3 estr. abbaCC (160:190) 3 estr. + 1 f. abbaCC (160:191) 4 estr. abbaCC (160:186) 3 estr. + 1 f.
<b>FerVelho</b>	<i>Poys Deus non quer que eu ren possa aver</i> <i>Quant' eu de vós, mha senhor, receey</i>	A257 (LPGP 50,7) A258 (LPGP 50,9)	abbaCC (160:64) 3 estr. + 1 f. abbaCC (160:65) 3 estr. aI = bIII bl = aII
	<i>Senhor que eu por meu mal vi</i> <i>A mayor coyta que eu vi sofrer</i> <i>Muytus vej' eu per mi maravilhar</i>	A259 (LPGP 50,11) A260 (LPGP 50,1) A262 (LPGP 50,4)	abacbc (121:3) 3 estr. + 1 f. abbaCC (160:63) 3 estr. + 1 f. abbcac (183:1) 3 estr. + 1 f. cl = aII cII = aIII
<b>BonGen</b>	<i>Ora non moyro, nen vyvo, nen sey</i>	A266 (LPGP 23,2)	abbaCC (160:15) 3 estr.
<b>Anónimos</b>	<i>Que mal Amor me guisou de viver</i> <i>Ora poss' eu con verdade dizer</i>	A267 (LPGP 157,46) A268 (LPGP 157,37)	abbcac (183:13) 3 estr. abbcac (183:12) 3 estr. + 1 f. cl = aII cII = a III
	<i>Senhor fremosa, ja perdi o sen</i> <i>Senhor fremosa, ja nunca será</i>	A269 (LPGP 157,57) A270 (LPGP 157,56)	abbcac (183:15) 3 estr. abbcac (183:14) 3 estr. + 1 f. cl = aII cII = aIII
	<i>Des oge mais me quer' eu, mia senhor</i> <i>Senhor fremosa, queria saber</i> <i>Dizedes vos, senhor, que vosso mal</i> <i>Tan muito mal me ven d' amar</i> <i>Mia senhor, quantos eno mundo son</i> <i>A Deus gradesco, mia senhor</i> <i>Senhor fremosa, pois me vej' aqui</i> <i>A mais fremosa de quantas vejo</i> <i>Pero eu vejo aqui trobadores</i>	A271 (LPGP 157,12) A272 (LPGP 157,61) A273 (LPGP 157,15) A274 (LPGP 157,62) A275 (LPGP 157,31) A276 (LPGP 157,1) A277 (LPGP 157,58) A278 (LPGP 157,3) A279 (LPGP 157,39)	abacca (161:105) 3 estr. + 1 f. abccbA (257:1) 4 estr. abbcac (183:10) 3 estr. + 1 f. abbaCC (160:397) 3 estr. + 1 f. abbCaC (183:11) 3 estr. + 1 f. abbaCC (160:394) 3 estr. + 1 f. abbaaCC (139:13) 2 estr. aaabBB (19:25) 3 estr. ababCC (99:44) 3 estr. aII = aIII
	<i>Amigos, des que me parti</i>	A280 (LPGP 157,4)	aaabaB (13:55) 3 estr. + 1 f.
<b>PEaSol</b>	<i>Non est a de Nogueyra a freyra que</i> <i>m' en poder ten</i>	A282 (LPGP 117,6)	aaBB (cf. 217:6, 217:7) 4 estr.
<b>FerPad</b>	<i>Os meus olhos, que mia senhor</i>	A287 (LPGP 45,2)	abbaCC (160:343) 4 estr.
<b>PPon</b>	<i>Tam muyto vus am' eu, senhor</i>	A288 (LPGP 120,50)	abbaabba (40:1) 3 estr. bl = bIII
	<i>Agora me parti' eu mui sen meu grado</i> <i>A mha senhor, que eu mays d' outra ren</i>	A290 (LPGP 120,1) A291 (LPGP 120,3)	abaCbabd (120:1) 4 estr. abbaCC (160:198) 4 estr.
<b>VaRdzCal</b>	<i>Vivo coitad' en tal coita d' amor</i>	A293 (LPGP 155,13)	abbaCC (160:244) 3 estr. + 1 f.



	<i>Des quand' eu a mia senhor entendi</i>	A294 (LPGP 155,2)	abbaCC (160:238) 3 estr.
	<i>Por vos veer vin eu, senhor</i>	A295 (LPGP 155,6)	abbaCC (160:393) 3 estr.
	<i>Meus amigos, pese-vos do meu mal</i>	A296 (LPGP 155,4)	abbaCC (160:239) 3 estr. + 1 f.
	<i>Porque non ous' a mia senhor dizer</i>	A297 (LPGP 155,7)	abbaCC (160:241) 3 estr.
	<i>Non perç' eu coita do meu coraçõ</i>	A298 (LPGP 155,5)	abbaCC (160:240) 3 estr. + 1 f.
	<i>Senhor, eu vivo mui' a meu pesar</i>	A299 (LPGP 155,12)	abbaCC (139:12) 3 estr. + 1 f.
	<i>Pouco vos nembra, mia senhor</i>	A300 (LPGP 155,8)	abbaCC (160:406) 3 estr. + 1 f.
	<i>Se eu ousas' a Mayor Gil dizer</i>	A301 (LPGP 155,11)	abbaCC (160:243) 3 estr. + 1 f.
<b>MartMo</b>	<i>Quen viu o mundo qual o eu ja vi</i>	A305 (LPGP 94,18)	abbaCC (185:1) 4 estr. + 1 f.
	<i>Amor, non qued' eu amando</i>	A307 (LPGP 94,4)	aabccbDEDE (55:1) 4 estr. + 1 f.
<b>RoyFdzSant</b>	<i>Ona começa o meu mal</i>	A309 (LPGP 143,8)	abbaCC (160:377) 4 estr. + 1 f.
	<i>Que mui gran prazer og' eu vi</i>	A310 (LPGP 143,17)	abbaCC (160:383) 3 estr.

Como pode verse, esta tipoloxía estrófica, que aumenta en ocorrencias a medida que se avanza no cancionero, prima nas cantigas provistas de refrán. Nesta modalidade compositiva pode darse o caso de que, segundo se aprecia nos esquemas rimáticos reproducidos, o trovador introduza un rimema que coincida cun dos timbres do retroso (A56, A64, A98, A198, A208, A213, A267, A269, A272, A273, A278, A280, A305), sen que tal circunstancia altere os mecanismos de construción dos textos en cuestión. Ese rimema pode emprazarse no verso previo ao refrán (cf. A56, A64, A98, A198, A278), no inicio (A272) ou no medio da sucesión dos rimemas da estrofa, constituída por outro timbre (*aaabaB*: A208, A213, A280), ou por outros dous (*abbcaC*: A267, A269, A273; *abbcaCC*: A305)<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Aínda que non pretendemos tratar nestas páxinas a configuración rimática das cantigas de refrán recollidas no *Cancioneiro da Ajuda* (cuestión para a que remitimos ao traballo de P. Lorenzo Gradín referido na n. 3), cómpre sinalar que son moi poucos os textos con *refram* preservados na colectánea lisboeta organizados en *coblas unissonans* (cf. A62 = LPGP 157,43bis; A76 = LPGP 106,16; A193 = LPGP 147,3; A261 = LPGP 50,6; A289 = LPGP 120,46; A292 = LPGP 120,47).

Nos textos conservados en *A*, o retroso pode compartir algún ou todos os timbres co corpo estrófico; dependendo da súa posición na cobra, ese timbre anticipa o retroso e estruturalmente funciona, nas cantigas en que aparece no verso previo ao *refram*, de modo semellante ao verso de volta (característico das cantigas con esquemas de tipo zexelesco representados en *A* pola peza de Roi Paez de Ribela *Por Deus, ay dona Leonor*—A198—), ou, nos textos en que a repetición rítmica se produce no interior da cobra, ao refrán intercalar (técnica propia de xéneros como a balada ou *rondeau*, exemplificados en *A* pola canción de Pero da Ponte *Senhor do corpo delgado*—A292—), aínda que o timbre idéntico ao do refrán pode emprazarse tamén no inicio da cantiga, como exemplifica o poema *Senhor fremosa, queria saber* (A272 = LPGP 157,61), co esquema *abccbA*. Vid., sobre este tipo de estruturas, V. Beltrán, “De zéjeles y *dansas*. Orígenes y formación de la estrofa con vuelta”, *Revista de Filología Española*, 64, 3-4 (1984), pp. 239-266; *Idem*, “Rondel y *refram* intercalar en la lírica gallego-portuguesa”, *Studi Mediolatini e Volgari*, XXX (1984), pp. 69-89; *Idem*, “La balada provenzal en la poesía gallego-portuguesa”, en F. Carmona – J. Flores (eds.), *Actas del Congreso Internacional “La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X”* (Murcia, 5-10 de marzo de 1984), Murcia, Universidad de Murcia: Servicio de Publicaciones, 1985, pp. 79-89; M. Brea, “*Andamos fazendo dança / cantando nosas bailadas!* (157,35)”, *Museo de Pontevedra*, 52, 1998, pp. 389-407.

Non obstante, o máis habitual no *Cancioneiro da Ajuda* é que o *refram* sexa rimaticamente independente, como sucede, por exemplo, nas abundantes mostras construídas a partir do esquema

Parece evidente que nos textos que se constrúen en *coblas singulares* a diversidade dos timbres en cada cobra non propicia a conexión destas por medio do artificio tipificado nos tratados provenzais como *coblas capcaudadas*, pois estas consistían en repetir o timbre que pecha unha estrofa no inicio da seguinte<sup>20</sup>. Con todo, certas prácticas poden garantir o mecanismo nalgunha das cantigas. Así, nun esquema como *abbcac* (RM 183), a identidade do timbre do rimema *c* (o que pecha) dunha cobra como *a* (o que inicia) da seguinte é a que serve de soporte ao artificio, segundo se observa nas cantigas anónimas *Ora poss' eu con verdade dizer* (A268 = LPGP 157,37) e *Senhor fremosa, ja nunca será* (A270 = LPGP 157,56), así como na composición *Muytus vej' eu per mi maravilhar* (A262 = LPGP 50,4), de Fernan Velho. Non obstante, nesta última cantiga o trobador non se limita a recuperar o derradeiro timbre dunha cobra como primeiro da seguinte, xa que ese proceso leva parella a iteración simétrica dos rimantes *meu coraç on* (emprazado na primeira ocorrencia do rimema *c* da primeira cobra e na primeira do rimema *a* da segunda) e *gram poder* (que se sitúa nas mesmas posicións):

	I	II	III	fiinda
a	ar	<i>meu coraç on</i>	<i>gram pod er</i>	
b	or	in	en	
b	or	i	en	
c	<i>meu coraç on</i>	<i>gram pod er</i>	èr	
a	ar	on	er	èr
c	<u>on</u>	<u>er</u>	èr	èr

rexistrado no RM co número 160 (*abbaCC*), e outros semellantes (cf., por exemplo, *abbaC*–RM 155–, *ababCC*–RM 99–, *abbaaCC*–RM 139–, *abbCaC*–RM 183–), ou mesmo naqueles outros en que as estrofas se organizan en versos que comparten o mesmo timbre en esquemas nos que o *refram* marcaría unha ruptura e que, ao organizarse en estrofas monorrimas, amosarían unha maior conexión co rexistro popularizante: *aaB*–RM 26–, *aaaB*–RM 11–, *aaaBB*–RM 16–, *aaBBB*–RM 42–, *aaaBBB*–RM 19–, *aaBaB*–RM 33–, etc. Non faltan, con todo, no *Cancioneiro* exemplos nos que o refrán compartía algún dos seus timbres co dalgún dunha das estrofas, como sucede coa cantiga de Johan Soarez Coelho, *Nunca coitas de tantas guisas vi* (A165 = LPGP 79,40), que posúe o esquema *abbaCDC*, no que o rimema *d* (–*al*) do retroso é retomado como o primeiro da III cobra, reiteración que chega a afectar mesmo ao rimante (*mal*).

<sup>20</sup> A técnica é a aplicación das rimas que as *Leys d' Amors* denominan *capcaudatz* ou *capcoatx*: “Rims capcaudatz es can ayssi fenish le premiers bordos de la seguen cobra quo fenish le derriers bordos de la preceden” (cf. Gatién-Arnoult, *Las Flors del Gay Saber*, vol. I, p. 168). É un dos mecanismos que serven de soporte ao principio da *concatenatio* no proceso de conexión interestrófica (vid. Billy, “L’ arte delle connessioni”, pp. 68-78). Na redacción catalá das *Leys d' Amors* defínense, en efecto, as *coblas capcaudadas* do seguinte xeito: “De las coblas capcaudadas, en outra maneira dichas capcoadas. Aquestas coblas seguens son capcoades, quar en aquela acordansa que la una fenish, comensa l’ outra; e aquest compas se sec de doas en doas, (...); e ayssi meteys porria hom seguir aquest compas quan a las acordansas de tres en tres, o de quatre en quatre, o de may, o de may, o las pot hom far totas qui-s vol d’ un’ acordansa” (apud Billy, *L’ Architecture lyrique*, p. 104).

Do mesmo xeito, Pero da Ponte, na elaborada *Agora me part' eu mui sen meu grado* (A290 = *LPGP* 120,1), coa ordenación rimática *abaCbabd* (120:1), fai coincidir o timbre do rimema *d*, que pecha as cobras e que carece de correspondencia no esquema (*palavra-perduda*), co do rimema *a*, que abre a seguinte, aínda que o proceso é, como se analizará *infra* (§ 2), algo máis complexo.

Nalgúns dos textos organizados en *coblas singulares* e preservados no *Cancioneiro* prodúcense alteracións rimáticas orixinadas pola aplicación local de rimas fundamentadas no principio formal contrario ao da *variatio*, isto é, na *replicatio*:

a) Sucede así que nalgunhas pezas da compilación lisboeta, un dos rimemas se conforma como unha rima *unissonans*. A inserción dun timbre fixo en disposicións rimáticas predominantemente *singulares*, que se documenta desde os inicios da lírica romance<sup>21</sup>, é exemplificada no *Cancioneiro da Ajuda* por seis cantigas e adquire maior acento ao aproveitar os trobadores para facer coincidir a rima fixa con outras técnicas (ás veces combinadas); os textos en cuestión son os seguintes (o rimema ao que corresponde a rima *unissonans* aparece sombreado no esquema, sublíñase o rimema que non ten equivalencia nas estrofas e márcase con grosa o rimema no que se introduce unha *palavra-rima* e en cursiva aquel en que se inclúe un *dobre*):

<b>FerGarEsg</b>	<i>Quen vus foy dizer, mia sennor</i>	A115 ( <i>LPGP</i> 43,14)	<u>abbccdd</u> (199:4) 3 estr. + 1 f.
<b>RoyQuey</b>	<i>Fiz meu cantar e loei mia senhor</i> <i>Nunca fiz cousa de que me tan ben</i>	A132 ( <i>LPGP</i> 148,9) A137 ( <i>LPGP</i> 148,12)	<u>abbaccā</u> (161:94) 3 estr. + 1 f. <u>abbaccb</u> (163:14) 4 estr. + 1 f.
<b>JPrzAv</b>	<i>Nostro Senhor, que mi-a min faz amar</i>	A157 ( <i>LPGP</i> 75,12)	<u>abbaccā</u> (161:52) 3 estr.
<b>JSrzCoe</b>	<i>Atal vej' eu aqui ama chamada</i>	A166 ( <i>LPGP</i> 79,9)	<u>abbcca</u> (189:19) 3 estr. + 1 f.
<b>FerGvzSeav</b>	<i>Nostro Senhor, quen m'oj' a min guisasse</i>	A221 ( <i>LPGP</i> 44,6)	<u>abbaccā</u> (161:139) 4 estr. + 1 f.

Esta rima, que é a única que ten aplicación interestrófica e serve para enlazar as cobras, correspóndese en todos os exemplos co rimema *a* do esquema (isto é, o que abre sempre as cobras). Esta circunstancia determina que nos textos con esquemas cíclicos (é dicir, que abren e pechan coa mesma rima<sup>22</sup>) as estrofas veñan conectadas, ademais, a

<sup>21</sup> Cf. as composicións de Guilhem de Peitieu *Farai un vers de dreit nien* (*BdT* 183,7) e *Pos de chantar m'es pres talenz* (*BdT* 183,10), que, cos esquemas *aaabab* e *aaab* respectivamente, realizan o rimema *b* como *unissonans*. Os textos provenzais foron consultados na colección de conxunto en soporte electrónico preparada por P. T. Ricketts – A. Reed, *Concordance de l'occitan médiéval (COM)*, Turnhout, Brepols, 2001.

<sup>22</sup> En palabras de D. Billy (“L' arte delle connessioni”, p. 73), “gli schemi ciclici sono ricercati per la loro proprietà intrinseca di iniziare e chiudere una strofa su una stessa rima, e non per le loro potenzialità a livello di costituzione di eventuali connessioni (benché i *trobadores* potessero all' occasione trarne vantaggio)”. En efecto, como sinala este mesmo estudioso (*Ibidem*, p. 13), o apreco dos trobadores galego-portugueses por este tipo de esquemas vai ter repercusións importantes no establecemento de conexións entre as estrofas dos textos. Destes esquemas un dos máis practicados na lírica galego-portuguesa é o que se

través do procedemento das *coblas capcaudadas*, como sucede nos textos A132, A157, A166 e A221. Segundo pode apreciarse, só Fernan Garcia Esgaravunha fai que esa rima interestrófica careza de correlato intraestrófico, constituíndo unha *palavra-perduda*, que se destaca aínda máis ao situar nela un rimante idéntico, *señor*. Precisamente a introdución dunha *palavra-rima* en todas ou algunhas das ocorrencias da rima idéntica é un fenómeno rexistrado nos textos de Johan Soares Coelho e, sobre todo, Roi Queimado, que en *Fiz meu cantar e loei mia senhor* destaca especialmente o rimema en cuestión ao emprazar na súa ocorrencia interna unha *palavra-rima (desamor)* e nas extremas (inicial e final) un *dobre* con modificación léxica en cada unha das estrofas, fenómeno que, como tamén se verá, é o máis habitual na estética do procedemento na lírica galego-portuguesa en xeral e no *Cancioneiro da Ajuda* en particular.

b) A outra alteración nesa estrutura como resultado dunha aplicación local do principio da *replicatio* consiste en introducir unha rima *dobla* (o rimema ao que corresponde a rima *dobla* aparece sombreado no esquema; os rimemas marcados con cursiva ou dobre subliñado dan conta da inserción dun *dobre*, os destacados con grosa indican o lugar en que se coloca unha *palavra-rima*):

PaySrZTav	<i>Quantos aqui d' Espanna son</i>	A33 (LPGP 115,10)	<b>abbccā</b> (189:34) 4 estr.
PGarBu	<i>Ay eu coitado! e quand' acharei quen</i>	A102 (LPGP 125,3)	<b>abb</b> <u>abcc</u> (154:1) 4 estr. + 4 f.
VaGil	<i>Senhor fremosa, pois pesar avedes</i>	A151 (LPGP 152,15)	<b>abbāccā</b> (161:178) 4 estr. + 1 f.
FerGvzSeav	<i>De mori' é o mal que me ven</i>	A216 (LPGP 44,1bis)	<b>abba</b> CC (160:395) (I-II) 3 estr. + 1 f.

Ao igual que sucedía nos casos en que a rima inserida era *unissonans*, tamén os catro trobadores que experimentaron estoutra posibilidade fixeron que fose o rimema *a* o que sustenta o mecanismo. Esta circunstancia determina que nas cantigas con esquemas cíclicos, como as de Pay Soares de Taveirós e Vasco Gil, dentro de cada par estrófico as cobras veñan enlazadas a través do procedemento das *coblas capcaudadas*, aplicado *de doas en doas* por utilizar as palabras do autor das *Leys d' Amors* (*vide* n. 20). En efecto, como explica D. Billy, nestes casos “il *rim doble* serve da cornice, assicurando indirettamente un legame inmediato tra una strofa e l' altra (*coblas capcaudadas*) all' interno di ogni coppia”<sup>23</sup>. Agora ben, a composición de Pay Soares ofrece unha estrutura máis complexa: non só se trata de que, ao presentar un esquema circular e ao corresponder ao rimema *a* unha rima *dobla*, as cobras sexan *capcaudadas* por pares, senón que, ao facer ademais que, dentro de cada parella, a penúltima rima dunha estrofa (*c*) sexa a segunda da seguinte

rexistra no *RM* como 161 (*abbacca*); outros presentes en *A* e tamén asociados ao emprego das *coblas capcaudadas* son o 79 (*ababba*), o 86 (*ababbbā*), o 100 (*ababcca*), o 133 (*abbaabba*), o 189 (*abbcca*) ou o 202 (*abbcda*).

<sup>23</sup> Cf. Billy, “L' arte delle connessioni”, p. 29.

(b), o proceso aplicado parcialmente por pares estróficos sexa o da *retrogradatio* (vide n. 18)<sup>24</sup>. Isto é:

	I	II	III	IV
a	on	on	or	or
b	ir	i	en	er
b	ir	i	en	er
c	i	an	er	ar
c	i	an	er	ar
a	on	on	or	or

Por outro lado, como sucede nos textos de Pero Garcia Burgalês e Fernan Gonçalvez de Seabra, a rima *dobla* constitúe o contexto rimático en que se introduce un *dobre* no primeiro caso e unha *palavra-rima* no segundo.

## 1.2. *COBLAS UNISSONANS*

No principio da *replicatio*<sup>25</sup>, aplicado á totalidade dos versos das estrofas, teñen as súas bases os tipos estróficos que o tratado tolosano denomina *coblas unissonans* e *coblas doblas*. As *coblas unissonans* son aquelas en que o trobador mantén os mesmos timbres para cada rimema do esquema ao longo de todas as cobras do texto<sup>26</sup>. As *Leys*, na súa primeira redacción (ca. 1328-1337), falan, en efecto, de *coblas unissonans* “can totas las coblas son dun compas per acordansa”<sup>27</sup>. O emprego desta tipoloxía no *Cancioneiro da Ajuda*, salvo casos moi puntuais (cf. A62, A76, A193, A261, A289, A292), aparece asociado á modalidade compositiva da mestría, o que redundna na relación deste tipo estrófico co rexistro aristocratizante, por oposición ao que sucede coas pezas organizadas

<sup>24</sup> Vid. *Idem, Ibidem*, p. 63. Por isto, como advirte o mesmo estudoso noutro lugar, dado que “la concaténation des couples est inévitable dans une pièce utilisant la rétrogradation, (...) dans un tel cas la mention «capcaudadas» serait redondante” (cf. *Idem, L'Architecture lyrique*, p. 94), pois, segundo apunta, “la tecnica delle coblas capcaudadas (...) è solo il primo grado della *retrogradatio*” (cf. *Idem*, “L' arte delle connessioni”, p. 68).

<sup>25</sup> Vid. Billy, “L' arte delle connessioni”, pp. 20-48.

<sup>26</sup> Segundo Billy (*Ibidem*, pp. 32-33), o número total de cantigas profanas construídas en *coblas unissonans* é de 171 “di 59 autori diversi e tre anonimi, ovvero il 10,2 per cento del *corpus*”. Na Base de Datos *MedDB* o número ascende a 240, diverxencias cuantitativas que probablemente teñan que ver con que o estudoso francés so rexistra as mostras que pertencen a este tipo estrófico sen que interveña a aplicación local doutras rimas, isto é, non contabiliza aquelas cantigas nas que se introduce unha rima *singulars* ou doutro tipo. Vid. tamén *RM*, pp. 315-316.

<sup>27</sup> Cf. Gatién-Arnoult, *Las Flors del Gay Saber*, vol. I, p. 270. Billy (*L'Architecture lyrique*, p. 289) fala de *coblas unissonans* cando “tous les couplets d' une même pièce sont construits sur un rimarium unique identiquement ordonné”.

en *coblas singulares*, tipo preferentemente utilizado nas cantigas de refrán, como xa se indicou (*vide* n. 19).

As mostras que, por orde de aparición, ofrece o *Cancioneiro* desta tipoloxía estrófica son as que se enumeran a continuación (os rimemas destacados cun subliñado apuntan o lugar no que se empraza unha *palavra perduda*, os que se marcan en grosa dan conta da colocación dunha *palavra-rima*, os resaltados en cursiva sinalan o emprazamento dun *dobre*, procedementos estudados nos apartados 2 e 3):

VFdzSend	<i>Ome que gran ben quer molher</i>	A5 (LPGP 151,9)	abbacc <u>d</u> (167:8) 4 estr.
	<i>Como vos sodes, mia senhor</i>	A6 (LPGP 151,2)	abbacc <b>b</b> (163:37) 3 estr.
	<i>Vos que mi-assi cuitades, mia senhor</i>	A7 (LPGP 151,29)	abbcb <b>bc</b> (186:1) 4 estr.
	<i>Que sen conselho que vos, mia senhor</i>	A10 (LPGP 151,21)	abcbddc (248:1) 4 estr.
	<i>T'anto me senç' ora ja cuitado</i>	A11 (LPGP 151,28)	abbacc <u>d</u> (173:3) 4 estr.
JSrzSom	<i>Non me pos' eu, senhor, salvar</i>	A17 (LPGP 78,13)	abbacca (161:254) 4 estr.
	<i>Se eu a mia senhor ousasse</i>	A23 (LPGP 78,23)	ababcca (100:57) 4 estr.
	<i>Senhor fremeosa, fui buscar</i>	A24 (LPGP 78,24)	abbacca (161:260) 4 estr.
	<i>Con vossa coita, mia senhor</i>	A25 (LPGP 78,4)	abbacca (161:251) 2 estr.
PaySrzTav	<i>No mundo non me sei parella</i>	A38 (LPGP 115,7bis)	abbacc <u>d</u> e (171:1) 2 estr.
MartSrz	<i>Ay, mha senhor, se eu non merecesse</i> [Acéfala en A. Non se copia a primeira cobra nin os tres primeiros vv. da II]	A40 (LPGP 97,1)	abbacca (161:157) 3 estr.
	<i>Quando me nembra de vos, mha senhor</i>	A47 (LPGP 97,38)	ababccb (101:16) 3 estr. + 2 f.
	<i>O que consell' a mi de m' eu quitar</i> <i>Tal hom' é cuitado d' amor</i>	A49 (LPGP 97,26) A60 (LPGP 97,43)	abbcca (189:11) 4 estr. abbacca (161:264) 3 estr.
Anónimo	<i>Pois non ei de Dona Elvira</i>	A62 (LPGP 157,43bis)	aaabBB (19:39) 2 estr.
NuFdzTor	<i>Quando mi-agora for' e mi alongar</i>	A76 (LPGP 106,16)	abbaCC (160:183) 3 estr.
PGarBu	<i>Pois contra vos non me val, mia sennor</i>	A83 (LPGP 125,35)	abbacc <u>d</u> (167:3) 3 estr.
	<i>Sennor, per vos são maravilhado</i>	A86 (LPGP 125,52)	abbacca (161:171) 3 estr. + 1 f.
	<i>Que alongad' eu ando d' u iria</i>	A89 (LPGP 125,40)	ababbab (83:1) 4 estr. + 1 f.
	<i>Se eu a Deus algun mal mereçi</i>	A100 (LPGP 125,47)	abbacca (161:83) 3 estr.
	<i>Joana, dix' eu, Sancha e Maria</i>	A104 (LPGP 125,17)	ab <b>ab</b> cca (100:34) 4 estr. + 1 f.
FerGarEsg	<i>Que grave cousa, sennor, d' endurar</i> [Acéfala en A, falta a I cobra, agás o último verso e o rimante do penúltimo]	A114 (LPGP 43,13)	abbacca (161:28) 3 estr.
	<i>Sennor fremeosa, conven-mi a rogar</i>	A116 (LPGP 43,16)	ab <b>ba</b> cca (161:29) 3 estr.
	<i>Om' a que Deus ben quer fazer</i> <i>Ora veg' eu o que nunca coidava</i>	A120 (LPGP 43,8) A127 (LPGP 43,9)	ababba (79:17) 3 estr. abcca (189:18) 3 estr.
RoyQuey	<i>Agora viv' eu como querria</i>	A133 (LPGP 148,1)	abbacca (161:224) 3 estr. + 2 f.
	<i>Semp' ando coidando en meu coração</i>	A134 (LPGP 148,22)	ab <b>ba</b> cca (161:98) 3 estr. + 1 f.
	<i>Por mia senhor fremeosa quer' eu ben</i>	A136 (LPGP 148,18)	ab <b>ba</b> cca (161:97) 3 estr. + 1 f.
JSrzCoe	<i>Meus amigos, que sabor averia</i>	A159 (LPGP 79,37)	abbacca (161:154) 3 estr. + 1 f.
	<i>Eu me coidei, u me Deus fez veer</i>	A161 (LPGP 79,20)	abbacca (161:57) 3 estr. + 2 f.
	<i>As graves coitas, a quen as Deus dar</i>	A167-168 (LPGP 79,8)	abbaccb (163:23) 3 estr. + 5 f.
	<i>Com' og' eu vivo no mundo coitado</i>	A170 (LPGP 79,11)	abbacca (161:151) 3 estr. + 1 f.

	<i>Desmentido m' á 'qui un trobador</i>	A171 (LPGP79,13)	abbcca (189:9) 3 estr. + 1 f.
<b>RoyPaczRib</b>	<i>A mba senhor, a que eu sey querer</i>	A193 (LPGP147,3)	abbaCC (160:221) 3 estr.
<b>JLpzUlh</b>	<i>Juro-vus eu, fremosa mia senhor</i> <i>En que affan que oge viv'! e sei</i>	A204 (LPGP72,9) A205 (LPGP72,5)	abbccd (198:2) 3 estr. + 1 f. abbaccb (163:4) 3 estr. + 1 f.
<b>JGarGlh</b>	<i>A bõa dona, por que eu trovava</i> <i>Cuydou-s' amor que logo me faria</i>	A232 (LPGP70,1) A238 (LPGP70,13)	ababba (79:8) 3 estr. + 1 f. abbacca (161:143): I, II / abbabba (152:1): III 3 estr. + 1 f.
<b>PayGmzCha</b>	<i>Coydávam' eu quand' amor non avia</i> <i>Pois mia ventura tal é ¡pecador!</i>	A250 (LPGP114,5) A253 (LPGP114,16)	a <b>ab</b> accb (101:29) 3 estr. abbacca (161:69) 4 estr. + 1 f.
<b>FerVelho</b>	<i>Nostro Senhor que eu sempre roguey</i> <i>Senhor, o mal que mb-a mi faz Amor</i> <i>Meus amigus, muyto mi praz d' Amor</i> [Incompleta. Falta parte do último v. da <i>fiinda</i> ]	A261 (LPGP50,6) A263 (LPGP50,10) A264 (LPGP50,3)	abbcaC (183:2) 3 estr. + 1 f. abbab (132:2) 4 estr. + 1 f. a <b>ab</b> abç (89:1) 4 estr. + 1 f.
<b>FerPad</b>	<i>Se vos prouguess' Amor, ben me devia</i>	A285 (LPGP45,3)	ababba (79:5) 4 estr.
<b>PPon</b>	<i>Se eu podesse desamar</i> <i>Senhor do corpo delgado</i>	A289 (LPGP120,46) A292 (LPGP120,47)	ababcAC (97:2) 4 estr. aAabAB (13:61) 3 estr.
<b>RoyFdzSant</b>	<i>Se om' ouvesse de morrer</i>	A308 (LPGP143,18)	abbaabba (133:1) 4 estr. + 1 f.

Esta organización rimática, que, como é lóxico, implica unha gran pericia compositiva, impón obrigatoriamente o enlace das estrofas a través do procedemento das *coblas capcaudadas* nas pezas con esquemas rimáticos circulares (cf. A17, A23, A24, A25, A40, A49, A60, A86, A100, A104, A114, A116, A120, A127, A133, A134, A136, A159, A161, A170, A171, A232, A238, A253, A285, A308).

A estes textos hai que sumarlles outros en que os trobadores levan a cabo algunha modificación nun esquema rimático no que predomina a ordenación a partir dos mecanismos das *coblas unissonans*. Así, pode suceder que os timbres correspondentes a un dos rimemas do esquema se modifiquen nas distintas cobras dunha cantiga ao incorporar unha rima *singular*, alteración que, en palabras de D. Billy, está “legata a una valorizzazione della struttura tramite la creazione di contrasti”<sup>28</sup> e non tivo na tradición occitana unha gran fortuna. A introdución dunha rima *singulars* nun contexto *unissonans* serve para alixeirar por medio da *variatio* unha estrutura rimática repetitiva e, segundo o estudioso francés, localízase nun total de 59 cantigas galego-portuguesas. A cronoloxía dos autores implicados fai pensar nunha práctica que se mantivo desde os momentos iniciais ata o final do “espectáculo” trobadoresco, xa que entre os seus artífices se atopa desde Garcia Mendiz d’ Eixo (que, como se sabe, pertence á primeira xeración trobadoresca) ata o rei Don Denis ou poetas como Estevan da Guarda (que exerceu as

<sup>28</sup> Cf. Billy, “L’ arte delle connessioni”, p. 35.

súas dotes artísticas despois de 1325 no círculo cortesán do rei portugués Afonso IV ou no do Conde de Barcelos). Desas 59 pezas que ilustran o procedemento, as once que figuran na colectánea lisboeta pertencen a autores que son de procedencia portuguesa (excepción feita do galego Johan Lopez d' Ulhoa, en contacto coa corte de Rodrigo Gomez de Trastámara) e desenvolveron a súa actividade cara a mediados do século XIII, ben en contacto con cortes lusas, como a de Afonso III (Johan Perez d' Aboim) ou castelás, como a de Fernando III (Martin Soarez, Fernan Garcia Esgaravunha e probablemente Roi Queimado). As once cantigas en cuestión son as que se enumeran a continuación (o rimema que é obxecto de renovación en cada unha das estrofas aparece sombreado no esquema e, como se pode apreciar, agás na cantiga A50 de Martin Soarez, sitúase no interior da estrofa, correspondendo prevalentemente co rimema c):

<b>MartSrz</b>	<i>Qual senhor devi' a filhar</i>	A41 (LPGP 97,36)	ababcca (100:49) 4 estr.
	<i>Maravilho-m' eu, mba senhor</i>	A42 (LPGP 97,15)	abbaccb (163:30) 4 estr. + 1 f.
	<i>Nostro Senhor, como jazco coyado</i>	A43 (LPGP 97,23)	ababcca (100:23) 4 estr.
	<i>Nunca bon grad' Amor aja de mi</i>	A44 (LPGP 97,24)	ababccb (101:15) 4 estr.
	<i>En tal poder, fremosa mba senhor</i>	A50 (LPGP 97,6)	ababccdd (107:1) 4 estr. + 1 f.
	<i>Mal conselhado que fui, mba senhor</i>	A51 (LPGP 97,14)	abbaccb (163:6) 4 estr. + 1 f.
	<i>Senhor, poyz Deus non quer que mi queirades</i>	A52 (LPGP 97,42)	abbacca (161:159) 3 estr.
	<i>Meu senhor Deus, se vos prouguer</i>	A54 (LPGP 97,17)	abbcca (189:32) 3 estr.
	<i>Por Deus, senhor, non me deseparedes</i>	A59 (LPGP 97,34)	ababcca (100:24) 4 estr. + 1 f.
<b>FerGarEsg</b>	<i>A mellor dona que eu nunca vi</i>	A118 (LPGP 43,1)	abbacca (161:27) 3 estr. + 1 f.
<b>RoyQuey</b>	<i>Nostro Senhor Deus e por que neguei</i>	A129 (LPGP 148,10)	abbacca (161:95) 4 estr. + 1 f.
	<i>D' este mundo outro ben non querria</i>	A130 (LPGP 148,4)	abbacca (161:225) 4 estr. + 1 f.
<b>JPrzAv</b>	<i>Dizen mi-as gentes por qué non trobei</i>	A183 (LPGP 75,7)	abbacca (161:50) 3 estr. + 1 f.
<b>JLpzUlh</b>	<i>A mia senhor, que me foi amostrar</i>	A199 (LPGP 72,2)	abbacca (161:49) 4 estr.

Pero outras veces, nas cantigas organizadas rimaticamente en *coblas unissonans*, os trobadores poden inserir unha rima que se modifica por pares estróficos consecutivos, isto é, unha rima *dobla* (a que aparece sombreada no esquema), realidade que no *Cancioneiro* só se rexistra na cantiga *A dona que home "sennor" devia* (A26 = LPGP 114,1), de Pai Gomez Charinho, co esquema **abbacca** (161:161), no que a rima *dobla* coincide nas súas dúas ocorrencias coa introdución de dúas *palavras-rima* (cf. *infra*)<sup>29</sup>. Dado que a posibilidade de construír un texto en *coblas unissonans* insertando unha rima *dobla* se rexistra tamén noutra composición, non recollida en *A*, a tensó ficticia de Pero Garcia Burgalês, *Senhor, eu quer' ora de vos saber* (LPGP 125,49) –con idéntico esquema e co mesmo rimema (*b*) realizado a través dunha rima *dobla* (aínda que con distinta

<sup>29</sup> Na cantiga de JLpzUlh *Nostro Senhor! que non fui guardado* (A206 = LPGP 72,11), co esquema *abbacca*, aos rimemas *b* e *c* corresponden rimas *doblas* e *singulares* respectivamente, sendo *a* o único que se realiza como *unissonans* e permite adscribir o texto ao tipo das *coblas unissonans* ao ser o de uso dominante no esquema.



disposición das *palavras-rima*)–, D. Billy considera que ambas as cantigas “sono in rapporto diretto di imitazione”<sup>30</sup>, o que, en definitiva, leva a circunscribir o emprego desta técnica á corte do Rei Sabio, na que desenvolveu a súa actividade poética Pero Garcia Burgalês a mediados do século XIII e coa que o galego Charinho puido ter relación na metade do século, antes do seu nomeamento como “almirante do mar”.

Estes mesmos datos biográficos son os que sitúan na corte de Alfonso X outra modalidade de renovación do tipo das *coblas unissonans* que consiste en introducir nunha cantiga así distribuída unha rima *alternativa*. En efecto, esta variedade só se localiza noutra cantiga de Pero Garcia Burgalês, *Ora vej’ eu que fiz mui gran folia* (A105 = *LPGP* 125,32) –co esquema *abBacca* (161:169)–, onde se modifica o timbre correspondente a un dos rimemas (o identificado como *c*) nas estrofas impares (–*i*) por un lado e nas pares (–*er*) polo outro, ao introducir unha rima *alternativa*, que se destaca ao situar na segunda das súas ocorrencias unha *palavra-rima* disposta tamén de forma alternativa (*des i* –I, III–, *quero* (*a*) *saber* –II, IV–), como se verá na análise deste procedemento repetitivo.

### 1.3. *COBLAS DOBLAS*

Outra tipoloxía estrófica que, como as *coblas unissonans*, ten as súas bases no principio da *replicatio* é a das *coblas doblas*, que, en función do establecido nas *Leys*, consiste en modificar o rimario de dúas en dúas estrofas<sup>31</sup>: “Coblas doblas son can sacordo de doas en doas per acordansa”<sup>32</sup>. A este tipo estrófico adscribíense no *Cancioneiro da Ajuda* unha serie de cantigas que se colocan, sobre todo, no encabezamento da colección, xunto coas que se organizan en *coblas unissonans*; son as seguintes (o rimema subliñado indica o lugar en que se introduce unha *palavra-perduda*, o marcado con grosa sinala o lugar en que se coloca unha *palavra-rima*, o destacado en cursiva dá conta da situación dun *dobre*):

<b>VFdzSend</b>	<i>Deus, meu senhor, se vos prouguer’</i>	A1 ( <i>LPGP</i> 151,6)	abbacc <u>d</u> (167:7) 3 estr. (I-II / III)
	<i>Senhor fremosa, grand’ enveja ei</i>	A2 ( <i>LPGP</i> 151,25)	abbcc <u>ddb</u> (201:1) 4 estr.
	<i>Senhor fremosa, par Deus, gran razon</i>	A3 ( <i>LPGP</i> 151,26)	abbacca (161:99) 4 estr.
	<i>Quen oge mayor cuita ten</i>	A4 ( <i>LPGP</i> 151,19)	abb <u>q</u> da (202:1) 4 estr.
	<i>Se Deus me valha, mia senhor</i>	A8 ( <i>LPGP</i> 151,23)	abab <u>cc</u> d (106:4) 4 estr.

<sup>30</sup> Cf. Billy, “L’ arte delle connessioni”, p. 38.

<sup>31</sup> “Les couplets successifs d’ une même pièce sont construits par paires sur un rimarium unique identiquement ordonné au sein d’ une même paire” (Cf. Billy, *L’ Architecture lyrique*, p. 288).

<sup>32</sup> Cf. Gatién-Arnoult, *Las Flors del Gay Saber*, vol. I, p. 264. Para o *corpus* de cantigas galego-portuguesas que distribúen as súas rimas en *coblas doblas*, vid. *RM*, pp. 316-317 e A. Correia, “O sistema das coblas doblas na lírica galego-portuguesa”, en J. Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre – 1 octubre 1993)*, Granada, Servicio de Publicacións de la Universidad de Granada, 4 vols., 1995, vol. II, pp. 75-90; así como as puntualizacións que Billy (“L’ arte delle connessioni”, p. 41) fai ao repertorio establecido por Correia. Na Base de Datos *MedDB* o número de composicións organizadas deste xeito é de 139.

JSrzsSom	<i>De quant' eu sempre desejei</i>	A15 (LPGP 78, 6)	ababccb (101:45) 4 estr. a I, II = c III, IV
	<i>Muitas vezes en meu cuidar</i> <i>Agora m' ei eu a partir</i>	A16 (LPGP 78,10) A18 (LPGP 78,1)	abbacca (161:253) 4 estr. ababccb (101:44) 4 estr. cI, II = aIII, IV
	<i>Muitos dizen que perderan</i>	A19 (LPGP 78,12)	ababccb (101:49) 4 estr. bI, II = c III, IV
	<i>Punhei eu muit' en me guardar</i> <i>Ja m' eu, senhor, ouve sazón</i>	A21 (LPGP 78,18) A22 (LPGP 78,9)	ababccb (101:50) 4 estr. ababccb (101:47) 4 estr. b I, II = a III, IV <sup>33</sup>
	<i>Muito per dev' a agradecer</i>	A26 (LPGP 78,11)	ababccb (101:48) 4 estr. aI, II = b III, IV bI, II = c III, IV <sup>34</sup>
	<i>Ja foi sazón que eu cuidei</i> <i>Quen bõa dona gran ben quer</i> [en A só se copia a cobra I, da que falta a parte final do último verso]	A28 (LPGP 78,8) A30 (LPGP 78,20)	abbacca (78,8) 4 estr. abbacca (161:258) 4 estr. bI, II = c III, IV
PaySrzsTav	<i>Entend' eu ben, senhor, que faz mal sen</i> [acéfala en A, faltan 5 primeiros versos]	A31 (LPGP 115,6)	abbaacddd (144:1) 4 estr.

<sup>33</sup> En virtude do esquema (*ababccb*) empregado polo trobador portugués e do proceso de recuperación da rima *b* (a que serve de peche) da primeira parella de estrofas como *a* (a que serve de apertura) do par seguinte, a repetición da rima *-er* serviría “ad assicurare la transizione tra le copie” (cf. Billy, “L’ arte delle connessioni”, p. 76), aplicando así a técnica das *coblas capcaudadas* como procedemento para ligar os pares estróficos. Este mesmo mecanismo localízase noutro texto conservado en *A, Se Deus me valla, mia senmor* (A92 = LPGP 125,46) de Pero Garcia Burgalés. En efecto, na cantiga, que posúe o esquema *abbccb*, o timbre da rima *a* (que, ao non atopar correlato no esquema, constitúe unha *palavra-perduda*) das dúas últimas cobras coincide co da rima *b* do par estrófico inicial, co que efectivamente as cobras veñen enlazadas por pares estróficos a través do mecanismo das *coblas capcaudadas*, ao facer coincidir o último timbre dunha parella co primeiro da seguinte, procedemento que o trobador castelán reforza aínda máis repetindo, non só o timbre (*-er*), senón tamén o rimante *viver* nas cobras II e III (iteración determinada, sen dúbida, polo paralelismo dos versos inicial e final das dúas estrofas, que serven de soporte á *concatenatio*):

	I	II	III	IV
a	or	or	E Deus non me leixe <b>viv er</b>	er
b	er	er	ei	ei
b	er	er	ei	ei
c	en	en	al	al
c	en	en	al	al
b	er	er	ei	ei
b	er	ou me non leixe mais <b>viv er</b>	ei	ei

<sup>34</sup> Explica Billy (“L’ arte delle connessioni”, p. 65) que nesta cantiga tamén se aplica o principio da *retrogradatio* “come accorgimento di chiusura” en tanto que a rima que abre a cobra inicial (e a seguinte, ao tratarse de *coblas doblas*), *-er*, é a que pecha a cobra final, e a segunda rima da primeira estrofa, *-ar*, é a penúltima da IV. Isto é, no esquema *ababccb*, prodúcense as seguintes recuperacións rimáticas: aI-II = bIII-IV; bI-II = cIII, IV, coa conseguinte inversión dos dous primeiros timbres do par inicial de estrofas na segunda parella.

	<i>Sennor, os que me queren mal</i> <i>Eu são tan mui' amador</i>	A36 (LPGP 115,10bis) A37 (LPGP 115,6bis)	abbaccb (163:32) 3 estr. (I-II / III) ababccb (101:51) 4 estr.
<b>MartSrz</b>	<i>Muitus me vëem preguntar</i> <i>Por Deus vus rogo, mba senhor</i> <i>Pero que punh' en me guardar</i> [Fragmentaria en A, onde só se copia parte da cobra inicial]	A48 (LPGP 97,19) A58 (LPGP 97,35) A61 (LPGP 97,30)	ababcca (100:48) 4 estr. ababccb (101:52) 4 estr. ababcca (161:263) 4 estr.
<b>NuRdzCan</b>	<i>En gran coita vivo, senhor</i>	A68 (LPGP 109,2)	abbaccb (163:33) 3 estr. (I / II-III)
<b>PGarBu</b>	<i>De quantos mui coitados son</i> <i>Qual dona Deus fez mellor parecer</i> <i>Se eu soubesse u eu primeiro vi</i>	A82 (LPGP 125,8) A85 (LPGP 125,38) A88 (LPGP 125,48)	abbaccb (163:35) 4 estr. ababcca (161:82) 4 estr. + 1 f. abbacca (161:84) 4 estr. + 1 f.
	<i>Se Deus me valla, mia sennor</i>	A92 (LPGP 125,46)	abbccbb (194:1) 4 estr. bl, II = aIII, IV
	<i>Pola verdade que digo, sennor</i> [en A só se copian as cobras I e II]	A93 (LPGP 125,36)	ababccb (101:20) 3 estr. (I-II / III) af, II = cIII
	<i>Por muy coyado per tenh' eu</i> [Fragmentaria en A, só se copian os 2 primeiros versos e parte do III]	A95 (LPGP 125,37)	abbcaac (182:2) 4 estr. + 1 f.
	<i>Ay eu! que mal dia naçi</i> <i>Ay mia sennor e meu lum' e meu ben!</i> <i>Que mui' á ja que a terra non vi</i> <i>Que muitos que mi andan preguntando</i> <i>Non me poss' eu, mia sennor, defender</i> <i>Mentre non soube por min mia senhor</i>	A96 (LPGP 125,4) A101 (LPGP 125,6) A103 (LPGP 125,41) A106 (LPGP 125,43) A108 (LPGP 125,26) A110 (LPGP 125,22)	ababcca (161:275) 4 estr. abbacca (161:79) 4 estr. + 1 f. abbacca (100:17) 3 estr. (I-II / III) ababcca (161:170) 4 estr. + 2 f. abbaCC (160:207) 3 estr. (I-II / III) abbaccdd (168:1) 4 estr.
<b>JSrzCoe</b>	<i>Ora non sei no mundo que fazer</i> <i>Nunca coitas de tantas guisas vi</i>	A162 (LPGP 79,42) A165 (LPGP 79,40)	abbaCC (160:142) 4 estr. abbaCDC (173:1) 3 estr. (I-II / III) + 1 f.
	<i>Deus que mi-o' aguissou de vus vier</i> <i>Da mia senhor, que tan mal-dia vi</i>	A175 (LPGP 79,14) A176 (LPGP 79,12)	abbaCC (160:275) 3 estr. (I-II / III) abbaCC (160:137) 3 estr. (I-II / III) + 1 f.
<b>PayGmzCha</b>	<i>Que mui de grad' eu querria fazer</i> <i>Oy eu sempre, mia sennor, dizer</i> <i>Sennor fremosa, pois que Deus non quer</i> <i>De quantas cousas eno mundo son</i>	A247 (LPGP 114,18) A248 (LPGP 114,12) A252 (LPGP 114,20) A256 (LPGP 114,6)	ababcca (161:70) 4 estr. ababcca (161:68) 4 estr. + 1 f. ababccb (163:8) 4 estr. + 1 f. ababcca (100:11) 4 estr. + 1 f.
<b>FerPad</b>	<i>Nulh' ome non pode saber</i>	A286 (LPGP 45,1)	ababcca (100:45) 4 estr.
<b>MartMo</b>	<i>Algũa vez dix' eu en meu cantar</i>	A306 (LPGP 94,1)	ababcca (100:7) 4 estr. + 1 f.

Como se pode constatar no cadro, as pezas organizadas en *coblas doblas* que se recollen no *Cancioneiro da Ajuda* pertencen, salvo excepcións puntuais, á modalidade da mestría, o que, como no caso das *coblas unissonans*, redunda na vinculación deste tipo estrófico co rexistro aristocratizante, ao que, como textos pertencentes ao xénero amoroso, se adscriben as cantigas conservadas na devandita colección.

Agora ben, este tipo estrófico ofrece aquí (e na lírica galego-portuguesa no seu conxunto) unha serie de particularidades. En efecto, o procedemento das *coblas doblas* require que as cantigas estean formadas como mínimo por catro estrofas para que se poida verificar a mudanza dos timbres por parellas<sup>35</sup>, aínda que, como se constata, nalgúns casos os trobadores poidan repetir algún timbre como resultado da presenza de *rims tornatz*. Como parece lóxico, cando os esquemas empregados se inician e rematan cun mesmo rimema (*a*), os trobadores conectan tamén as estrofas por medio das *coblas capcaudadas* (pero aplicada dentro de cada par estrófico como consecuencia da renovación dos timbres que é característica deste tipo de composicións), como se observa nas cantigas A3, A4, A16, A28, A30, A48, A61, A85, A88, A96<sup>36</sup>, A101, A106, A247, A248, A256, A286 e A306.

Non obstante, na lírica galego-portuguesa rexístranse composicións que están formadas por tres cobras e que a crítica especializada inscribe tamén neste tipo estrófico (cf. A1, A36, A68, A84, A93, A103, A108, A117, A165, A175, A176)<sup>37</sup>. Nestas cantigas, nas que coincide o rimario das dúas primeiras cobras, mentres que a terceira renova os timbres<sup>38</sup>, “visto che il fenomeno ha luogo una sola volta, non è possibile decidere se si tratta di un rinnovamento delle rime ogni due strofe o se la ripetizione sia stata abbandonata con la seconda strofa”<sup>39</sup>. Con todo, sen desbotar a posibilidade de que no proceso de transmisión destes poemas se perdesa parte do texto, A. Correia defende que estas composicións formadas por tres cobras organizadas en *coblas doblas* serían un produto poético característico do occidente peninsular resultante da adaptación dese tipo estrófico ás dimensións das cantigas, que, a diferenza das pezas provenzais, máis extensas, adoitan estar constituídas por tres cobras:

o facto de, na lírica galego-portuguesa, se ter preferido a cantiga de três estrofes convida a supor que, tamén no que respeita ao sistema das coblas doblas, poderá ter habido un cruzamento de tendências estético-formais do qual terá resultado a adaptación de um sistema próprio de textos com grande número de estrofes a textos de menores dimensões<sup>40</sup>.

<sup>35</sup> Cf., en cambio, a cantiga *De cuita grande e de pesar* (A9 = LPGP 151,4), onde son as coblas extremas (I, IV) as que riman entre si, fronte ás intermedias (II, III). A irregularidade vai acompañada ademais dun cambio no esquema rimático nesos grupos estróficos (ababcca (100:55) –I, IV–, abbacca (161:280) –II, III–).

<sup>36</sup> Nesta composición o procedemento vén reforzado na segunda parella de cobras por medio da anadiplose ao encadealas non só a través do timbre *-al*, senón tamén a través do rimante *mal*.

<sup>37</sup> No caso de distribuírse en esquemas circulares, parece claro que só poden conectarse a través do procedemento das *coblas capcaudadas* as estrofas que comparten o rimario. Cf. a cantiga A103, na que, ademais de repetir o timbre *-i* correspondente ao rimema *a*, Pero Garcia Burgalés estende a concatenación ao rimante *vi*, que orixina un *dobre* emprazado nos vv. inicial e final das cobras (vide § 3.2).

<sup>38</sup> A única excepción en *A* constitúea a cantiga de amor de NuRdzCan, *En gran coita vivo, senhor* (A68 = LPGP 109,2), na que das tres cobras de que está formada, son as dúas últimas (e non as dúas primeiras) as que serven de soporte ao mecanismo.

<sup>39</sup> Cf. Billy, “L’arte delle connessioni”, p. 43.

<sup>40</sup> Vid. Correia, “O sistema das coblas doblas”, pp. 81-82.

Por outro lado, a técnica das *coblas doblas* foi obxecto dalgunhas modificacións:

a) Nunha cantiga disposta en *coblas doblas*, unha das alteracións, descoñecida polos trobadores galorrománicos<sup>41</sup>, consiste en realizar un dos rimemas a través dunha rima *singular*, posibilidade que no *Cancioneiro da Ajuda* só se documenta en catro cantigas (o rimema en cuestión aparece sombreado no esquema) e que non se converte nun inconveniente para a realización das *coblas capcaudadas* por pares consecutivos en aquelas cantigas que, como A53, A135 e A158, posúen esquemas cíclicos, pois o rimema que é obxecto de renovación non é en ningún dos casos o que abre e pecha as cobras:

<b>MartSrz</b>	<i>De tal guisa mi ven gran mal</i>	A53 (LPGP97,5)	abb <u>acca</u> (161:262) 4 estr.
<b>PGarBu</b>	<i>Quantos og' eu con amor sandeus sei</i>	A109 (LPGP125,39)	abb <u>cc</u> DD (199:2) 3 estr.
<b>RoyQuey</b>	<i>Nostro Senhor e ora que será</i>	A135 (LPGP148,11)	<u>abb</u> acca (161:96) 4 estr. + 1 f.
<b>JSrxCoe</b>	<i>En grave día, senhor, que vus vi</i>	A158 (LPGP79,19)	abb <u>acca</u> (161:56) 4 estr. + 1 f.

Se se advirte que, ademais destes textos, o mecanismo se rexistra noutras composicións non incluídas no *Cancioneiro da Ajuda* e pertencentes a Pedr' Amigo de Sevilla e Pero da Ponte<sup>42</sup>, é posible circunscribir a utilización da mesma exclusivamente ao círculo da corte castelá a mediados do século XIII, pois todos os trobadores mencionados, malia poder ter orixe portuguesa (Martin Soarez, Roi Queimado, Johan Soarez Coelho), poden ser situados nas cortes de Fernando III e/ou Alfonso X.

b) Como sinala D. Billy<sup>43</sup>, tamén foi descoñecida polos *trobadors* a introdución, nun texto no que os rimemas se organizan maioritariamente en *coblas doblas*, dunha rima *unissonans* que, en palabras do estudoso galo, serviría “per assicurare un legame all' insieme della composizione”<sup>44</sup>. Sen dúbida, esta conexión refórzase aínda máis cando o trobador emprega un esquema rimático cíclico e fai que sexa o rimema *a* o que se realice como unha rima *unissonans* (co conseguinte encadeamento de todas as estrofas por medio das *coblas capcaudadas*), segundo se aprecia na canción *Ora veg' eu que se poder fazer* de Pero Garcia Buralês<sup>45</sup>. Os textos en cuestión recollidos no cancionero portugués son os seguintes (o rimema materializado nunha rima *unissonans* aparece sombreado no esquema):

<sup>41</sup> Vid. Billy, “L' arte delle connessioni”, p. 43.

<sup>42</sup> Vid. a listaxe completa de cantigas galego-portuguesas en *coblas doblas* nas que se introduce unha rima *singular*, en *Idem, Ibidem*, pp. 43-44.

<sup>43</sup> Vid. *Idem, Ibidem*, p. 46.

<sup>44</sup> Cf. *Idem, Ibidem*, p. 46.

<sup>45</sup> A outra cantiga en que se introduce unha rima *unissonans* e posúe un esquema rimático circular é *Non tenh' eu que coitados son* (A20 = LPGP78,14). Non obstante, ao non ser o rimema *a* o que se realiza como *unissonans*, a concatenación a través das *coblas capcaudadas* non se produce de forma continua, senón por parellas, como é habitual nas cantigas organizadas en *coblas doblas* con esquemas cíclicos (*vide supra*).

<b>JSrzSom</b>	<i>Non tenb' eu que coitados son Desejand' eu vos, mia senhor</i>	A20 (LPGP 78,14) A27 (LPGP 78,7)	abbacca (161:255) 4 estr. ababccb (101:46) 4 estr.
<b>MartSrz</b>	<i>Quantus entendem, mha senhor</i>	A55 (LPGP 97,39)	abbccdd (199:9) 4 estr. + 1 f.
<b>PGarBu</b>	<i>Cuidava m' eu que amigos avia Ora veg' eu que xe pode fazer</i>	A84 (LPGP 125,7) A107 (LPGP 125,31)	abbabcb (163:25) I-II / III 3 estr. + 1 f. ababcca (100:16) 4 estr.

Estas son cinco das nove composicións do *corpus* galego-portugués que adoptan, segundo o investigador francés, o proceso de modificación rimática referido en cantigas en *coblas doblas*. As outras catro pezas son da autoría de Bernal de Bonaval, Alfonso X, Fernan Rodriguez de Calheiros e Nun' Eanes Cêrzeo, polo que, a xulgar polos datos cronolóxicos manexados para todos estes autores, cabe supoñer que a práctica foi implantada na primeira época do movemento trobadoresco (cf. as biografías de Johan Soarez Somesso, Fernan Rodriguez de Calheiros ou Bernal de Bonaval) e que probablemente ten o seu declive na corte castelá de Alfonso X, pois a actividade de ningún dos autores mencionados sobrepasaría os límites do reinado do Rei Sabio.

Segundo se observa, o rimema realizado a través dunha rima *unissonans* destácase na cantiga *Desejand' eu vos, mia senhor*, de Somesso, ao emprazar nunha das súas aparicións unha *palavra-rima* (*perder*, v. 5) que, sorprendentemente, só se inserta nas dúas cobras intermedias (II, III), pero non nas extremas (I, IV). E, no texto de Martin Soarez, *Quantus entendem, mha senhor*, a rima fixa, que abre as cobras, presenta unha única ocorrencia no esquema, co que se trata dunha *palavra-perduda* (que, ao coincidir en todas as estrofas, se emparenta coas *rims dissolutz* provenzais; *vide infra* § 2)<sup>46</sup>, que se destaca, ademais, a través dunha *palavra-rima, mia senhor*.

c) Outra opción estética rexistrada no *Cancioneiro da Ajuda* nun texto organizado en *coblas doblas* consiste en introducir unha rima *alternativa*. Esta práctica é rexistrada en A na cantiga de Fernan Garcia Esgaravunha, *Sennor fremosa, quant' eu cofondi* (A117 = LPGP 43,17). No texto, formado por tres cobras co esquema *abbacca* e unha *fiinda* (*cca*), o trobador modifica o timbre do rimema *c* nas estrofas impares (I, III: *-en*), rimando o da II (*-al*) co da *fiinda*<sup>47</sup>. Isto é:

<sup>46</sup> Billy ("L' arte delle connessioni", p. 47) conecta o texto de Martin Soarez coa cantiga de amor *Ja m' eu quisera leixar de trobar* (LPGP 47,11), de Fernan Rodriguez de Calheiros, pois presentan o mesmo esquema (*abbccdd*), coa mesma disposición das rimas en *coblas doblas*, e realizan o rimema *a* a través dunha rima *unissonans* que, ao contar cunha única ocorrencia no esquema, se converte nunha *palavra-perduda*.

<sup>47</sup> Vid. *Idem, Ibidem*, p. 53.

	I	II	III	fiinda
a	i	i	er	
b	or	or	ar	
b	or	or	ar	
a	i	i	er	
c	<b>en</b>	<b>al</b>	<b>en</b>	<b>al</b>
c	<b>en</b>	<b>al</b>	<b>en</b>	<b>al</b>
a	i	i	er	er

#### 1.4. *COBLAS ALTERNATIVAS*

Existen outros tipos estróficos condicionados pola distribución das rimas que, non obstante, non foron obxecto de explicación por parte dos tratadistas da lírica occitana. Deste xeito, no principio da *alternantia* atopa o seu sentido o mecanismo que fai coincidir o *rimarium* das estrofas impares por un lado (I, III) e o das pares polo outro (II, IV). A esta estrutura a crítica especializada asignoulle o nome de *strophes alternées*; segundo explica I. Frank, “c’ est une variété dont les *Leys d’ Amors* ne traitent pas et que Jeanroy a le premier entrevue”<sup>48</sup>. O profesor D. Billy estableceu a denominación de *coblas alternativas* que, baseadas no emprego de *rimas alternatius*, estruturan aqueles textos en que “le strofe pari sono construite sulle stesse rime, nello stesso ordine, le impari su altre rime che creano una seconda dipendenza, parallela alla prima serie”<sup>49</sup>. Como sinala o estudoso francés, esta técnica de enlace interestrófico é característica das cantigas que se constrúen con paralelismo e *leixa-prén* (técnicas, como se sabe, propias dos textos que pertencen ao rexistro popularizante<sup>50</sup>), e con este tipo de estrutura só se localiza no *Cancioneiro da Ajuda* en dúas composicións que pertencen ao cancionero de Pedr’ Eanes Solaz e que significativamente presentan notables interferencias co xénero da cantiga de amigo, polo que tal disposición pode considerarse como marca formal do rexistro popularizante en pezas de destacada hibridez textual. Así, *Vou-m’ eu, fremosa, pera ‘l-rey* (A284 = *LPGP* 117,7), organizada en dísticos monorrimos con refrán (*aaBB* (37:54)) e con paralelismo nas dúas primeiras cobras, está formada por tres estrofas, nas que ao

<sup>48</sup> Cf. I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Librairie Honoré Champion, 2 vols., 1966, vol. I, p. XXXIV.

<sup>49</sup> Cf. Billy, “L’ arte delle connessioni”, p. 49. Así as define tamén en *L’ Architecture lyrique* (p. 288): “Touts les couplets impaires d’ une même pièce sont construits sur un rimarium unique identiquement ordonné, les couplets pairs sur un rimarium unique identiquement ordonné différent du premier”.

<sup>50</sup> Vid. M. Brea, “Das ‘popularisierende’ und das ‘aristokratisierende’ Register in den galego-portugiesischen *cantigas de amigo*”, en Th. Cramer – J. Greenfield – I. Kasten – E. Koller (eds.), *Frauenlieder. Cantigas de amigo. Internationale Kolloquien des Centro de Estudos Humanísticos (Universidade do Minho), der Faculdade de Letras (Universidade do Porto) und des Fachbereichs Germanistik (Freie Universität Berlin)*, Berlin 6.11.1998, Apúlia 28-30.3.1999, Stuttgart, S. Hirzel Verlag, 2000, pp. 191-212; *Eadem*, “Elementos popularizantes en las cantigas de amigo”.

rimema *a* corresponde na primeira e na terceira o mesmo timbre (*-ei*), polo que, se existise unha cuarta estrofa, é de presupoñer que esa repetiría a terminación *-ar* da segunda cobra:

[V]ou-m' eu, fremosa, pera 'l-rey:  
por vós, u fôr', penad' irey  
[d']amor, d' amor, d' amor, d' amor;  
*por vós, senhor, d' amor, [d' amor].*

Vou-m' eu a la corte morar:  
por vós, u fôr', ey a penar  
d' amor, d' amor, d' amor, d' amor;  
*[por vós, senhor, d' amor, d' amor].*

E se vos non vir, que farey?  
Cuydand' en vós, morrer-vos-ey  
d' amor, d' amor, d' amor, d' amor;  
*[por vós, senhor, d' amor, d' amor].*

A outra cantiga deste mesmo trobador, *Eu sey la dona velida* (A281 = *LPGP* 117,3), tamén organizada en dísticos monorrimos con refrán (*aaB*), probablemente sufriu algunha alteración no proceso de copia, pois, se as dúas últimas cobras se colocan como III e IV, as catro primeiras estrofas, con realización perfecta do paralelismo literal e *leixa-prén*, estarían organizadas en *coblas alternativas*, introducindo as dúas restantes (as que aparecen en III e IV posición no códice) unha ruptura ao corresponder o rimema *a* a unha rima *singular* en cada unha delas (*-asse*, *-isse*), onde, con todo, a única diverxencia vén orixinada pola diferenza da vogal tónica (*a*, *i*)<sup>51</sup>:

I  
Eu sey la dona velida  
que a torto foy ferida...  
*ca non ama.*

<sup>51</sup> Esta disposición textual foi proposta por Michaëlis de Vasconcelos (*Cancioneiro da Ajuda*, vol. I, pp. 557-558). A orde das estrofas que presenta o ms. é, en cambio, a aceptada por E. Reali, "Il canzoniere di Pedro Eanes Solaz", *Annali del Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, IV, 2 (1962), pp. 167-195, texto nº 1, seguida en *LPGP*.



**II**

Eu sey la dona loada  
 que a torto foy malhada...  
*ca non ama.*

**III**

Ca se oj' amig' amasse,  
 mal aja quen-a malhasse,  
*ca non ama!*

**IV**

Se se d' amigo sentisse,  
 mal aja quen-a ferisse,  
*ca non ama!*

**V**

Que a torto foy ferida,  
 nunca en seja guarida,  
*ca non ama!*

**VI**

Que a torto foy malhada,  
 nunca en seja vingada,  
*ca non ama!*

Os outros exemplos que ofrece o *Cancioneiro da Ajuda* desta disposición do rimario das cobras non pertencen xa ao xénero da cantiga de amigo e as súas conexións co rexistro popularizante limitaríanse precisamente ao emprego deste tipo estrófico. É o que sucede coa cantiga de Gonçal' Eanes do Vinhal *Senhor fremosa, poys me non queredes* (A46 = *LPGP* 97,40), con catro cobras e co esquema *ababcca* (100:25)<sup>52</sup>. Análoga estrutura se localizaría na cantiga de Pero Garcia Buralês, *Moyr' eu e praz me, se Deus me perdon!* (A91 = *LPGP* 125,25), co esquema *abbacDCD* (175:1), no que a rima *c* (-ei), ao coincidir cunha das do refrán, é idéntica en todas as cobras. Agora ben, as peculiaridades da transmisión manuscrita desta composición, cunha cobra menos no cancionero lisboeta e cunha ordenación diferente en *B*, poderían facer pensar nunha organización do rimario en *coblas doblas*, pois a colocación no apógrafo italiano (que é o que ofrece a versión máis completa da cantiga) da segunda estrofa do texto recollido en *A* ao final leva a postular como estrutura rimática do texto a que agrupa as cobras por parellas consecutivas, como teñen sinalado G. Tavani, D. Billy ou os autores de *LPGP*, que advirten, por exemplo de que “Tavani explica no seu *RM* que en *A* falta a estr. IV, que

<sup>52</sup> Para as relacións desta composición con textos ultrapirenaicos, vid. Billy, “L' arte delle connessioni”, pp. 50-51.

se corresponde coa estr. III de B. Por outra banda, en B a estr. II está colocada ao final da composición, de maneira que o esquema xa non é de c. alt., senón de c. doblas<sup>53</sup>:

	I	II	III	IV
<b>a</b>	on	ar	on	ar
<b>b</b>	or	er	or	er
<b>b</b>	or	er	or	er
<b>a</b>	on	ar	on	ar
<b>c</b>	ei	ei	ei	ei
<b>D</b>		en		
<b>C</b>		ei		
<b>D</b>		en		

### 1.5. COBLAS ALTERNADAS

Novamente D. Billy considerou a existencia dun principio rimático no que se asenta outra estrutura non contemplada nas poéticas provenzais, a *commutatio*, que orixina o tipo estrófico das *coblas alternadas*. Fronte ás *coblas alternativas*, as *alternadas* resultan da utilización de *rims alternatz*<sup>54</sup> na disposición do texto, de tal maneira que se leva a cabo o intercambio recíproco dos timbres correspondentes a dous rimemas, de xeito que o rimema *a* da I cobra é o *b* da II e o *a* da II é o *b* da I. O número de cantigas construídas deste xeito na lírica galego-portuguesa é reducido e, no *Cancioneiro da Ajuda*, este é o principio sobre o que Pai Soarez de Taveirós constrúe a cantiga *Meus ollos, quer vos Deus fazer* (A34 = LPGP 115,7), co esquema *abbaCC* (160:368):

	I	II	III
<b>a</b>	er	er	ar
<b>b</b>	ar	ar	er
<b>b</b>	ar	ar	er
<b>a</b>	er	er	ar
<b>C</b>		eus	
<b>C</b>		eus	

O trobador galego intercambia, en efecto, os timbres correspondentes aos rimemas *a* e *b* das estrofas I e II na III. A coincidencia rimática das dúas primeiras cobras fronte á terceira permite adscribilas ao tipo estrófico das *coblas doblas*, pero o feito de que se conmuten as rimas deste par na III dá lugar a unha tipoloxía que podería denominarse

<sup>53</sup> Cf. LPGP, vol. II, p. 824, n. 331.

<sup>54</sup> Para a distinción entre *rims alternatius* e *alternatz* e os tipos estróficos que levan asociados, os das *coblas alternativas* e *alternadas* respectivamente, vid. Billy, *L'Architecture lyrique*, pp. 95, 101-102, 121-124; e tamén *Idem*, "L' arte delle connessioni", pp. 48-60.

*coblas alternadas per doblas*<sup>55</sup>, que consiste, polo tanto, na substitución dos timbres dos rimemas entre pares estróficos ou o que é o mesmo, na aplicación do principio da *conmutatio* entre parellas de cobras.

Agora ben, o principio no que se fundamentan as *coblas alternadas* fai que a conmutación só afecte a un número par de rimas, polo que, nas cantigas que teñen tres rimemas no seu esquema, é lóxico que só poidan intercambiarse dous deles, como pode verse na cantiga de amor *Senhor, que Deus mui melhor parecer* (A131 = *LPGP* 148,24), de Roi Queimado, da estrutura da cal D. Billy ofrece unha detallada descrición<sup>56</sup>. Organizada en catro cobras a partir do esquema *abbaccb*, a presenza dun número impar de rimemas fai que un deles (o representado coa letra *c*, *-en*) quede fóra do proceso e se corresponda a unha rima *unissonans* (que o trobador aproveita para introducir na primeira das súas aparicións como *palavra-rima* o termo *ben*); os outros dous (*a*, *-er*, e *b*, *-i*) son, en cambio, os que sustentan a conmutación e determinan, polo tanto, a adscripción do texto ao tipo estrófico das *coblas alternadas*, que se ve, ademais, potenciado polo recurso de Roi Queimado ao *dobre* (vv. 2, 7). En realidade, o feito de que a conmutación se realice nas estrofas I e II por un lado e III e IV polo outro permitiría adscribilas concretamente ao tipo das *coblas doblas alternadas*<sup>57</sup>, que, fronte ás *coblas alternadas per doblas*, consiste na substitución dos timbres dos rimemas dentro de cada parella e non entre os pares estróficos. Pero, ademais, na composición de Roi Queimado “le due coppie sono legate dalla stessa rima *er* che assicura il legame *capcaudadas* tra le strofe II/III, legame che si integra armoniosamente nella sequenza: I/II e III/IV costituiscono in effecti delle *coblas doblas capcaudadas*, essendo la transizione tra i due blocchi assicurata dalla sola concatenazione”<sup>58</sup>:

	I	II	III	IV	fiinda
<b>a</b>	parec er	i	diz er	fal ar	
<b>b</b>	<i>v i</i>	<i>morr er</i>	<i>pes ar</i>	<i>perd er</i>	
<b>b</b>	tem i	faz er	rog ar	faz er	
<b>a</b>	comet er	m i	ve er	desengan ar	
<b>c</b>	<b>b en</b>	<b>b en</b>	<b>b en</b>	<b>b en</b>	<b>b en</b>
<b>c</b>	v en	én	s en	én	r en
<b>b</b>	<i>v i</i>	<i>morr er</i>	<i>pes ar</i>	<i>perd er</i>	viv er'

<sup>55</sup> Vid. Billy, “L’ arte delle connessioni”, pp. 55 e 104, n. 138. Para o emprego da técnica na poesía ultrapirenaica, vid. *Idem*, *L’ Architecture lyrique*, p. 124.

<sup>56</sup> Vid. *Idem*, *Ibidem*, p. 59.

<sup>57</sup> Vid. *Idem*, *Ibidem*, p. 104, n. 143. Para os exemplos da utilización deste procedemento de ligazón interestrófica na lírica galorrománica, vid. *Idem*, *Ibidem*, p. 126.

<sup>58</sup> Cf. *Idem*, *Ibidem*, p. 57.

O procedemento pode considerarse parcialmente aplicado, pero de forma alterna, na cantiga A75, *Quer' eu a Deus rogar de coraçõ* (LPGP 106,20), pois só afecta aos timbres dos rimemas *a* (*palavra-perduda*) e *b* das cobras impares (I, III) –nunha repetición de timbres que se estende aos rimantes (*coraçõ* –1I, 2III–; *senhor* –3I, 1III–) e que non parece, en definitiva, deberse ao azar–, pero non aos das pares (II, IV), nas que o proceso, no que poderían verse implicados os rimemas *b* e *c*, parece interrompido xa que o timbre *c* da II estrofa se retoma como *b* da IV, pero non se opera o proceso contrario. Isto é:

	I	II	III	IV
a	<b>coraçõ</b>	b en	<b>mia senh or</b>	faz er
b	am or	rogar ei	<b>coraçõ</b>	log ar
b	<b>mia senh or</b>	ei	ent on	fal ar
c	o ìr	amostr ar	mest er	d eu
c	ped ir	rog ar	fez er	eu
D		viv er		

E na composición *Non soube que x' era pesar* (A155 = LPGP 152,6), formada só por tres estrofas co esquema *ababcca*, Vasco Gil aplica tamén parcialmente o mecanismo ao intercambiar nas estrofas impares (I, III) os timbres dos rimemas *a* (*-ar*) e *b* (*-or*), que son o soporte na cantiga de dous *dobres*, ligando ademais esas mesmas cobras ao facer coincidir o timbre do rimema *c* (*-er*):

	I	II	III	fiinda
a	<i>pes ar</i>	<i>aff an</i>	<i>may or</i>	
b	<u>Senh or</u>	<u>r en</u>	<u>coid ar</u>	
a	<i>pes ar</i>	<i>aff an</i>	<i>may or</i>	
b	<u>senh or</u>	<u>r en</u>	<u>coid ar</u>	
c	diz er	qu er	met er	sab er
c	viv er	ouv er	diz er	soffr er
a	and ar	pr an	sabed or	may or

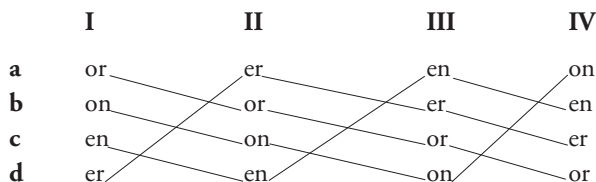
### 1.6. COBLAS REDONDAS

No principio rimático da *circumlatio* susténtase outro tipo de conexión interestrófica, ao que D. Billy dá o nome de *coblas redondas*. Unha cantiga estaría así organizada cando “tous les couplets d’ une même pièce sont construits sur un rimarium unique dont l’ ordre varie d’ un couplet à l’ autre en fonction d’ une permutation circulaire déterminée”<sup>59</sup>. No *Cancioneiro da Ajuda* recóllese como mostra desta tipoloxía

<sup>59</sup> Cf. *Idem, L'Architecture lyrique*, p. 288. Para os textos provenzais e franceses así organizados, vid. *Ibidem*, pp. 137-143.

a cantiga de amor de Bonifaci Calvo *Mui gram poder á sobre mi Amor* (A265 = *LPGP* 23,1), na que as mesmas rimas aparecen en todas as cobras pero distribuídas en función dun proceso cíclico “che inizia sempre con la ripresa dell’ ultima rima in ordine di apparizione”<sup>60</sup> e fai que unha rima dunha cobra sexa a seguinte da cobra sucesiva e así progresivamente, de xeito que, como tamén advirte o estudoso galo, nunha quinta estrofa se volvería á sucesión dos timbres da cobra inicial:

<b>a</b>	or	er	en	on
<b>b</b>	on	or	er	en
<b>a</b>	or	er	en	on
<b>b</b>	on	or	er	en
<b>c</b>	en	on	or	er
<b>c</b>	en	on	or	er
<b>d</b>	<u>er</u>	<u>en</u>	<u>on</u>	<u>or</u>



aI - bII - cIII - dIV  
 bI - cII - dIII - aIV  
 cI - dII - aIII - bII  
 dI - aII - bIII - cIV<sup>61</sup>

### 1.7. ESTRUTURAS RIMÁTICAS “MIXTAS”

Como se constata nas páxinas precedentes, os trobadores inseriron en ocasións de forma continua e sistemática nos textos unha rima diferente nun esquema no que hai unha ordenación dominante do rimario que é a que permite adscribir a cantiga a un ou outro tipo estrófico, no que deste xeito se introducen modificacións, que chegan a xerar estruturas tan híbridas como a da cantiga de Johan Lopez de Ulhoa, *Nostro Senhor! que non fui guardado* (A206 = *LPGP* 72,11), que resulta da combinación de rimas *unissonans*, *singulares* e *doblas* (vid. nota 29). Non en vano as mesmas *Leys d’ Amors*, ao codificar a modalidade na que non se establece ningún tipo de conexión entre as estrofas a través da rima, isto é, as *coblas singulares*, explican que tamén se adscriben a este tipo aqueles textos en que se introduce unha rima extrema fixa que, se ben posibilitaría que as coblas

<sup>60</sup> Cf. *Idem*, “L’ arte delle connessioni”, p. 83.

<sup>61</sup> Cf. as iteracións dos rimantes *coraçon* (2I, 7III) *non* (4I, 1IV) e *en* (5I, 7II).

fosen ao tempo *capcaudadas*, non impediría que a composición se considerase disposta en *coblas singulares*:

si la segunda cobla comensava per aytal acordansa quo finiria la primera. mas que noy hagues mas de dos bordos solamen acordans. ysshemens podon esser aytals rimals singulares. si be en outra maneira son dichas capcaudadas<sup>62</sup>.

Non obstante, ás veces, as pezas reflicten unha composición híbrida na que se poñen en funcionamento principios rimáticos diferentes pero nunha proporción idéntica, co que non é posible a adscrición da cantiga a unha tipoloxía determinada<sup>63</sup>. Aínda que non é unha práctica moi habitual, nestes casos cómpre falar simplemente de “estructuras rimáticas mixtas”<sup>64</sup>, nas que o trobador xoga de forma consciente coa introdución de rimas de distinto tipo pero sen que domine ningún, acadando un perfecto equilibrio entre os principios da *variatio* e da *replicatio* e amosando, polo tanto, unha cohesión entre o carácter fixo (*unissonans*, *dobla*) e variable (*singulares*) das rimas. Só tres cantigas documentan esta práctica no *Cancioneiro da Ajuda*:

<b>JSrzCoe</b>	<i>Pelos meus olhos ouu' eu muito mal</i>	A163 (LPGP 79,43)	abbaCC (160:143) 3 estr. <b>a</b> <i>singulares</i> , <b>b</b> <i>unissonans</i>
<b>PEaSol</b>	<i>A que vi ontr' as amenas</i>	A283 (LPGP 117,1)	ababCC (99:64) 4 estr. <b>a</b> <i>dobla</i> , <b>b</b> <i>singulares</i>
<b>MartMo</b>	<i>Cativo! mal consellado!</i>	A304 (LPGP 94,7)	ababedcd (112:4) 4 estr. <b>a</b> , <b>b</b> <i>unissonans</i> ; <b>c</b> , <b>d</b> <i>singulares</i>

## 2. A PALAVRA-PERDUDA

Malia ser a rima un mecanismo que se cimenta na repetición e á marxe do tipo estrófico ao que se asocie o texto, pode darse o caso de que un verso careza de correlato no rimario das estrofas, dando lugar a un procedemento, o codificado na mesma poética galego-portuguesa co nome de *palavra-perduda*<sup>65</sup>, que requiría de certa pericia artística, como revela o feito de que os trobadores o utilicen “pera monstrarem moor mestria”. A

<sup>62</sup> Cf. Gatién-Arnoult, *Las Flors del Gay Saber*, vol. I, p. 166.

<sup>63</sup> Véxase algún exemplo na lírica occitana en Billy, *L'Architecture lyrique*, pp. 103, 147.

<sup>64</sup> D. Billy (“L' arte delle connessioni”, p. 23) sinala que “la scelta di uno schema a due rime crea una situazione particolare: si ha in effetti in questo caso una struttura mista, per metà *singular*, per metà *unissonan*, eventualmente legata all' uso d' un ritornello. Questi dispositivi accordano così un' importanza quasi uguale alla *replicatio* e al rinnovamento delle rime, creando delle forme il cui impatto estetico è vario”.

<sup>65</sup> Para o funcionamento da *palavra-perduda*, vid. A. Correia, “Palavra perdida”, en Lanciani –Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval*, p. 506; M<sup>a</sup> del C. Rodríguez Castaño, “A *palavra perdida*: da teoría á práctica”, en S. Fortuño – T. Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 3 vols., 1999, vol. III, pp. 263-285.

técnica, definida no cap. II do título IV da *Arte de Trovar*, é así caracterizada polo anónimo tratadista:

alguns trobadores, pera mostrarem moor mestria, meteron, en sas cantigas que fezeron, una palabra que non rimasse com as outras, e c<h>aman-lhe “palavra perduda”. E esta palabra pode meter o trobador no começo ou no meio, ou na cima da cobra, em qual logar quiser. Pero que, se a meter em ùa cobra, deve-a meter nas outras, en cada ùa delas en aquel lugar. E esa palabra deve de ser <de> moor mestria: ou er pode meter senhas palabras en cada cobra, que rimem ùas outras, ou, se er quiser, en cada cobra de senhas rimas. E outrosi poden meter na cobra palabra perduda duas vezes per esta maneira<sup>66</sup>.

Como se desprende desta explicación, o procedemento consiste en introducir un verso que queda illado rímicamente nunha estrofa (“una palabra que non rimasse com as outras”), circunstancia que, para xerar o mecanismo así denominado, debe darse na mesma altura estrutural en todas as estrofas da cantiga, isto é, debe ter plasmación interestrófica e presentarse nunha posición simétrica en todo o texto (“se a meter em ùa cobra, deve-a meter nas outras, en cada ùa delas en aquel lugar”)<sup>67</sup>. Ademais de expresar a posibilidade de introducir o mecanismo varias veces nunha cantiga (“poden meter na cobra palabra perduda duas vezes per esta maneira”), o autor da *Arte* explica que o verso que queda solto no esquema pode presentar o mesmo timbre en todas as estrofas (“que rimem ùas outras”) ou varialo no paso dunha a outra (“en cada cobra de senhas rimas”)<sup>68</sup>. Como ten estudado D. Billy, esta dualidade de disposición do artificio vincúlao con certas prácticas da lírica provenzal, particularmente con algunha das manifestacións das *rims espars*, as coñecidas como *rims dissolutz* e *rims estramps*<sup>69</sup>, que se diferencian en función de que o verso rímicamente solto teña ou non correspondencia do timbre nas distintas estrofas do texto.

<sup>66</sup> Cf. G. Tavani, *Arte de Trovar*, p. 47.

<sup>67</sup> Para as prácticas que non deben ser consideradas *palavra-perduda*, vid. M. Brea – P. Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, Vigo, Xerais, 1998, pp. 197-199; Rodríguez Castaño, “A *palavra perduda*”, pp. 265-267.

<sup>68</sup> Por isto non parece de todo exacta a definición da técnica ofrecida por Montero Santalla (*As Rimas da poesía trovadoresca*, vol. III, p. 1454) como “verso carente de rima intraestrófica mas com rima interestrófica” (vid. a xustificación que ofrece este mesmo autor desta definición en vol. I, pp. 224-225), pois é obvio que, cando a *palavra-perduda* presenta timbres distintos en cada estrofa (isto é, cando ten en cada cobra “senhas rimas”), non hai rima interestrófica.

<sup>69</sup> Vid. Billy, *L'Architecture lyrique*, pp. 96-97; *Idem*, “L'arte delle conessioni”, pp. 15-17. E estas técnicas non lle pasaron desapercibidas ao primeiro estudoso da lírica románica medieval, Angelo Colocci, pois, aínda que non as teña detectado nos textos galego-portugueses, non deixou de constatalas noutras tradicións, particularmente a italiana, como tivemos ocasión de comprobar, xunto a outras particularidades dos intereses coloccianos pola rima, en G. Pérez Barcala, “Angelo Colocci y la rima románica: aspectos estruturales (Análisis de algunas apostillas coloccianas)”, en *Riscrivere e riusare. Angelo Colocci e la cultura filologica del suo tempo* (Roma, 16-18 maggio 2002), no prelo.

No *Cancioneiro da Ajuda* o procedemento contabilízase nas cantigas que, por orde de aparición no ms., se enumeran a continuación (o rimema ao que corresponde a *palavra-perduda* aparece subliñado no esquema e, nos casos en que, ademais, se destaca con grosa se vincula ese procedemento coa *palavra-rima*):

<b>VFdzSend</b>	<i>Deus, meu senhor, se vos prouguer'</i>	A1 (LPGP 151,6)	abb <u>cc</u> d (167:7) c. dobl. d: -on (I-II), -az (III)
	<i>Senhor fremosa, grand' enveja ei</i>	A2 (LPGP 151,25)	ab <u>bc</u> ddb (201:1) c. dobl. a: -ei (I-II), -é (III-IV)
	<i>Quen oge mayor cuita ten</i>	A4 (LPGP 151,19)	ab <u>cc</u> da (202:1) c.dobl. c: -i (I-II), -ar (III-IV) d: -er (I-II), -ir (III-IV)
	<i>Ome que gran ben quer molher</i>	A5 (LPGP 151,9)	abb <u>cc</u> d (167:8) c. uniss. d: -en
	<i>Vos que mi-assi cuitades, mia senhor</i>	A7 (LPGP 151,29)	ab <u>bc</u> bcb (186:1) c. uniss. a: -or ( <i>mia senhor</i> )
	<i>Se Deus me valha, mia senhor</i>	A8 (LPGP 151,23)	ab <u>ab</u> ccd (106:4) c. dobl. d: -al (I-II), -on (III-IV)
	<i>Que sen conselho que vos, mia senhor</i>	A10 (LPGP 151,21)	ab <u>cb</u> ddc (248:1) c. uniss. a: -or
	<i>Tanto me senç' ora ja cuitado</i>	A11 (LPGP 151,28)	ab <u>ba</u> cdc (173:3) c. uniss. d: -al ( <i>mal</i> )
<b>PaySrZTav</b>	<i>No mundo non me sei parella</i>	A38 (LPGP 115,7bis)	abb <u>cc</u> de (171:1) c. uniss. d: -ei e: -ea
<b>MartSrZ</b>	<i>Ja, mba senhor, neum prazer</i>	A45 (LPGP 97,10)	aa <u>ba</u> aaa (27:1) c. sing. b: -en (I), -or (II), -i (III), -eu (IV)
	<i>Quantus entendem, mba senhor</i>	A55 (LPGP 97,39)	ab <u>bc</u> ddd (199:9) c. dobl. ( <b>a</b> uniss.) a: -or ( <i>mba senhor</i> )
<b>NuFdZTor</b>	<i>Ir-vus queredes, mia senhor</i>	A70 (LPGP 106,10)	ab <u>bc</u> CD (198:5) c. sing. a: -or (I, III, IV), -ir (II)
	<i>Quer' eu a Deus rogar de coaçõn</i>	A75 (LPGP 106,20)	ab <u>bc</u> CD (198:1)



			c. sing. a: -on (I), -en (II), -or (III), -er (IV)
	<i>Preguntan-me por qué ando sandeu</i>	A81 (LPGP 106,15)	abbccDD (199:3) c. sing. a: -eu (I), -an (II, IV), -é (III)
<b>PGarBu</b>	<i>Pois contra vos non me val, mia senmor</i>	A 83 (LPGP 125,35)	abbcc <u>d</u> (167:3) c. uniss. d: -on
	<i>Se Deus me valla, mia senmor</i>	A92 (LPGP 125,46)	abbccbb (194:1) c. dobl. a: -or (I-II), -er (III-IV)
	<i>Quantos og' eu con amor sandeus sei</i>	A109 (LPGP 135,39)	abbccDD (199:2) c. dobl. a: -ei (I-II), -al (III)
<b>FerGarEsg</b>	<i>Quen vus foy dizer, mia senmor</i>	A115 (LPGP 43,14)	abbccdd (199:4) c. sing. a: -or ( <i>mia</i> señor)
<b>JLpzUlh</b>	<i>Ando coitado por veer</i>	A201 (LPGP 72,3)	ab <u>cb</u> DD (244:3) c. sing. a: -er (I), -ir (II), -or (III), -an (IV) c: -or (I), -ei (II), -en (III), -or (IV)
	<i>Juro-vus eu, fremosa mia senbor</i>	A204 (LPGP 72,9)	abbcc <u>d</u> (198:2) c. uniss. a: -or ( <i>mia senbor</i> ) d: -ar
	<i>Coit' averia, se de mia senbor</i>	A207 (LPGP 72,4)	ab <u>b</u> cDD (203:1) c. sing. a: -or (I-II), -an (III) c: ei (I), é (II), a (III)
<b>FerVelho</b>	<i>Meus amigus, muyto mi praz d' Amor</i> [Falta parte do último v. da <i>finda</i> ]	A264 (LPGP 50,3)	ababb <u>c</u> (89:1) c. uniss. c: -ey
<b>BonGen</b>	<i>Mui gram poder á sobre mi Amor</i>	A265 (LPGP 23,1)	ababcc <u>d</u> (106:1) c. sing. d: -er (I), -en (II), -on (III), -or (IV)
<b>PPon</b>	<i>Agora me part' eu mui sen meu grado</i>	A290 (LPGP 120,1)	abaCbab <u>d</u> (120:1) c. sing. d: -elho (I), -age (II), -igo (III), -orre (IV)

Como se observa, en todos os esquemas reproducidos hai un rimema que non se repite e que, ao aparecer illado, non xera o artificio da rima (xa que esta se fundamenta na homofonía de dúas ou máis terminacións dos versos) e dá lugar, polo tanto, á técnica da *palavra-perduda*. Como tamén pode apreciarse, a *palavra-perduda* adoita colocarse nos versos de apertura (A2, A7, A10, A55, A70, A81, A92, A109, A115) ou peche das

estrofas (A1, A5, A8, A38, A83, A264, A265, A290), ou en ambas as posicións no caso de introducirse dous versos soltos nas cobras (A204). A funcionalidade da técnica parece, pois, a de destacar rimaticamente as posicións extremas das estrofas, se ben non faltan exemplos en que a técnica se introduce co obxectivo de enmarcar outro(s) rimema(s) da cantiga (cf. A4, A201, A207) ou romper a continuidade dun timbre (A45).

As únicas composicións do *Cancioneiro da Ajuda* que exemplifican a opción estética de “meter na cobra palabra perdida duas veces” son A4, A38, A201, A204 e A207. E, seguindo igualmente os principios establecidos na definición da *Poética* galego-portuguesa, o timbre do verso que constitúe a *palavra-perduda* pode variar en cada cobra. Esta modalidade do procedemento, que ilustra a posibilidade enunciada no tratado de que o mecanismo se introduza “en cada cobra de senhas rimas” e á que, con M. Brea e P. Lorenzo Gradín, podemos chamar *palavra-perduda singulares*<sup>70</sup>, conéctase, como parece lóxico, co tipo estrófico das *coblas singulares* (aínda que nalgunhas estrofas o timbre poida coincidir como resultado da presenza de *rims tornatz* na cantiga, como se observa en A70, A81 e A207). Os exemplos rexistrados no *Cancioneiro da Ajuda* son os constituídos polas cantigas A45, A70, A75, A81, A201, A207, A265 e A290.

A modalidade contraria establecida na *Arte de Trovar* de que a *palavra-perduda* presente o mesmo timbre en todas as estrofas do texto, isto é, de que “rimem ñas outras”, e á que pode darse o nome de *palavra-perduda unissonans*<sup>71</sup> é, pola contra, característica das cantigas distribuídas en *coblas unissonans*, como pode verse nas seguintes ocorrencias do *Cancioneiro*: A5, A7, A10, A38, A83, A204, A264.

Nos textos que organizan o seu rimario en *coblas doblas*, a *palavra-perduda* coincide por pares estróficos, o que permitiría falar dunha *palavra-perduda dobla*<sup>72</sup>, modalidade da que dan conta as cantigas A1, A2, A4, A8, A92, A109. A única peza da colección organizada en *coblas doblas* na que o timbre do verso solto se mantén inalterado nas catro estrofas é A55, *Quantus entendem, mha senhor* ao facer coincidir ese verso, o que abre as cobras, cunha rima *unissonans*, que se destaca ademais introducindo *mha senhor* como *palavra-rima*.

E é que a *palavra-perduda* se enfatiza particularmente naqueles exemplos en que se fai coincidir tamén co artificio da *palavra-rima* (*vide infra*), como sucede, ademais de na cantiga mencionada (A55), en A7, A11, A115 e A204, nas que, con excepción da cantiga A11, a *palavra-rima* vén orixinada sempre polo sintagma *mia señor*. Pero o verso que constitúe a *palavra-perduda* pode singularizarse por outros medios, como sucede nas cantigas A265 e A192<sup>73</sup>. En efecto, a composición do xenovés Bonifaci Calvo *Mui gram*

<sup>70</sup> Vid. Brea – Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, p. 200; Rodríguez Castaño, “A *palavra perdida*”, pp. 271-273.

<sup>71</sup> Vid. *Eaedem, Ibidem*, p. 199; Rodríguez Castaño, “A *palavra perdida*”, pp. 268-271.

<sup>72</sup> Vid. Rodríguez Castaño, “A *palavra perdida*”, pp. 269-270.

<sup>73</sup> A singularidade destas composicións foi apuntada tamén por Rodríguez Castaño, “A *palavra perdida*”, p. 272.

*poder á sobre mi Amor* (A265) ofrece unha estrutura que foi posta en evidencia por D. Billy: aínda que os mesmos tímbrs se repitan en todas as estrofas pero en lugares diferentes, a tipoloxía á que pertence o texto é a das *coblas redondas*<sup>74</sup> en función dun proceso de permutación rimática que se inicia no último verso dunha estrofa e no primeiro da seguinte, e precisamente a rima coa que se inicia cada estrofa vén asociada na precedente a unha *palavra-perduda* (de xeito que a rima *d* dunha cobra é a *a* da seguinte) (*vide supra* § 1.6).

E, pola súa parte, Pero da Ponte, en *Agora me part' eu mui sen meu grado* (A192), destaca o verso no que se introduce a *palavra-perduda*, o último dunha estrofa, ao facer coincidir o seu timbre co do verso que abre a cobra seguinte e, aínda máis, ao repetilo integramente como primeiro da estrofa seguinte. Deste xeito, o xogar galego non só retoma o timbre do rimema *d* dunha cobra (o que queda solto no esquema abaCbabd) como *a* da seguinte (garantindo deste xeito o encadeamento interestrófico por medio das *coblas capcaudadas*, *vide supra*), senón que tamén itera os versos completos, en virtude dunha técnica que, no caso do trovador en cuestión, podería deberse á influencia exercida polo provenzal Guiraut Riquier durante a estancia deste na corte de Alfonso X<sup>75</sup>. O procedemento en cuestión, vinculado á figura da anadiplose, consiste en poñer en práctica unha das realizacións das *coblas capfinidas*, ao facer que “la seguens cobla comensa per aquel meteys bordo ques pausatz totz derriers en la preceden cobla”<sup>76</sup>, unha técnica que na tradición peninsular vén identificada como unha modalidade do *leixa-prén*<sup>77</sup>:

Agora me part' eu mui sen meu grado  
de quanto ben oj' eu no mund' avya,  
c' assy quer Deus e mao meu pecado  
*ay eu!*  
De mays, se mi non val Santa Maria,  
d' aver coyta muyto tenh' eu guysado;  
mays rog' a Deus que mays d' oj' este dia  
**non vyva eu, se m' el non dá consel<sup>h</sup>o.**

<sup>74</sup> Vid. Billy, “L' arte delle connessioni”, pp. 82-84.

<sup>75</sup> Vid. V. Beltrán, “Los trovadores en la corte de Castilla y León (II): Alfonso X, Guiraut Riquier y Pero da Ponte”, *Romania*, 107, 4 (1986), pp. 486-503; e Billy, “L' arte delle connessioni”, pp. 81-82.

<sup>76</sup> Cf. Gatién-Arnoult, *Las Flors del Gay Saber*, vol. I, p. 280. Para outras realizacións deste procedemento, vid. G. Tavani, “«Capfinida per bordos»: Peire de Blai e la sua «chansoneta novelha» (*BdT* 328,1)”, *Critica del testo*, II, 2 (1999), pp. 555-564.

<sup>77</sup> Vid. V. Beltrán, “Leixa-pren”, en Lanciani – Tavani, *Dicionário da Literatura Medieval*, pp. 509-511; G. Pérez Barcala, “Angelo Colocci y los procedimientos repetitivos en el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (Cod 10991)”, *Revista de Poética Medieval*, 7 (2001), pp. 63-96 (en particular, pp. 72-76); e Billy, “L' arte delle connessioni”, pp. 79-80.

**Non vyva eu se m' el hi non dá consselho,**  
 nen vyverei, nen é cousa guisada,  
 ca, poys non vyr meu lum' e meu espelho,  
*ay eu!*  
 ja per mha vida non daria nada,  
 mha senhor; e digo-vus en concelho  
 que, sse eu morr' assy d' esta vegada,  
**que a vo'-lo demande meu linhage!**

**Que a vo'-lo demande meu linhage,**  
 senhor fremosa, ca vos me matades,  
 poys voss' amor en tal coita me trage,  
*ay eu!*  
 e ssol non quer Deus que mh' o vos creades  
 e non mi val hi preuto nen menage.  
 E hydes-vus e min deseparades;  
**desempare-vus Deus, a que o eu digo!**

**Desempare-vus Deus, a que o eu digo**  
 ca mal per fic' oj' eu deseparado!  
 De mays non ei parente nen amigo,  
*ay eu!*  
 que m' aconselh'! E desaconselhado  
 fiqu' eu sen vos, e non ar fica migo,  
 senhor, se non gram coyta e cuydado.  
 Ay Deus! Valed' a hom que d' amor morre!

### 3. OS RIMANTES

#### 3.1. A PALAVRA-RIMA

Aínda que a *Arte de Trovar* non ofrece ningunha teorización sobre a técnica repetitiva identificada pola crítica como *palavra-rima*, o certo é que esta forma parte dunha consciente vontade artística de destacar certos rimemas a través dos rimantes e de crear unha diversa gama de posibilidades na súa realización. Pero a técnica non só forma parte do *ornatus* métrico do trobar peninsular, pois, como figura repetitiva que é, está tamén ao servizo de destacar semanticamente o termo iterado, que deste xeito adquire unha especial relevancia na liña argumental da cantiga.

O procedemento emparéntase co que para a tradición occitana os estudosos denominan *mot-refrain*<sup>78</sup> e consiste, como aquel, na repetición dun mesmo termo (ou segmento textual maior) como rimante no mesmo verso de todas as cobras da cantiga<sup>79</sup>, o que certamente lle confire á técnica unha funcionalidade análoga á do refrán<sup>80</sup>, como, por outro lado, revela a colocación da técnica no verso previo ao retrouso nas cantigas que seleccionan este molde compositivo. A práctica vincúlase, en efecto, a unha limitada realización do que Guilhem Molinier cataloga como *coblas retronchadas*, técnica que pode manifestarse de diversos modos:

Cobla retronchada es dicha can en la fi de cascun bordo. o de dos e dos. o de tres en tres. o de may. segon ques volra aquel que dictara. oz en la fi de cascuna cobla. hom retorna una meteyssa dictio. o can en cascuna cobla hom retorna un meteysh bordo. o dos. pero de dos no es gayre acostumat et aquest compas pot hom tener. ysshemens quis vol de doas en doas coblas. o de may<sup>81</sup>.

Como se aprecia na definición ofrecida polo tratado tolosano, o procedemento das *coblas retronchadas* afecta á porción final dos versos ou das cobras e, cando se realiza nestas últimas, serve para enlazarlas por medio da iteración do termo situado no final do último verso de cada unha das *coblas* ou por medio da repetición do último ou dous últimos versos de cada estrofa. Estas dúas posibilidades de formalizar o artificio das *coblas retronchadas* corresponderíanse, pois, co *mot-refrain* (ou *palavra-rima*), emprazado nese lugar da composición (o último verso das *coblas*), e co *refram* respectivamente e, en calquera caso, redundan na relación existente entre eses dous procedementos. Así o destacou xa o profesor D. Billy, cando apunta que a denominación *coblas retronchadas* “sert à designer l’emploi de mot-refrains ou de refrains «en la fi de quascuna cobla»: le champ d’application est l’interstrophe”<sup>82</sup>.

A *palavra-rima* é, en consecuencia, unha figura repetitiva que, sustentada nos principios da simetría e sistematicidade, vai desempeñar un papel importante na estrutura métrica das cantigas ao asociarse coa rima (posición do verso na que, como se indicou, a técnica atopa o único contexto para a súa realización e da que precisamente

<sup>78</sup> Vid. Frank, *Répertoire métrique*, vol. I, p. XXXVII e vol. II, pp. 62-67.

<sup>79</sup> Para a distinción entre *mot refrain* e *palavra-rima* na lírica galego-portuguesa, vid. A. Ferrari, “Parola-rima”, en M. Brea (coord.), *O Cantar dos Trobadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 121-136, concretamente pp. 125-126, onde a estudosa italiana utiliza a denominación de *mot refrain* (e non de *palavra-rima*) para designar “il caso de refrains costituiti da una sola parola, o, in altri termini, di parole-rima costituenti l’intero verso” (p. 125). Vid. tamén Eadem, “Palavra-rima”, en Lanciani – Tavani, *Dicionário da Literatura Medieval*, pp. 507-509.

<sup>80</sup> Vid. A. Roncaglia, “L’invenzione della sestina”, *Metrica*, 2 (1983), pp. 3-41, concretamente p. 14; Billy, *L’Architecture lyrique*, p. 187; e Ferrari, “Parola-rima”, p. 125.

<sup>81</sup> Cf. Gatién-Arnoult, *Las Flors del Gay Saber*, vol. I, p. 286.

<sup>82</sup> Cf. Billy, *L’Architecture lyrique*, p. 187.

toma o seu nome), xa que, como é lóxico, require da identidade rimática dos versos en que se inserta. Como tivemos ocasión de destacar noutra ocasión, da importancia estrutural deste procedemento foi consciente o humanista Angelo Colocci ao anotar algunhas das composicións copiadas en *B*, e tamén presentes en *A*. Así, para a cantiga *Como vos sodes, mia senhor* (A6 = B96), o italiano comenta: “Sel dissì et l’ ultima parola del primo verso replica”, anotación á que claramente remite a indicación “ut supra” que acompaña a cantiga que segue en ambos os códices, *Vos que mi-assi cuitades, mia senhor* (A7 = B97): “Sel dissì simil ut supra”. Do mesmo xeito, a cantiga de Martin Soares *En tal poder, fremosa mha senhor* (A50 = B162) aparece explicada no apógrafo italiano co comentario “replica signore per tutto”. E o humanista mesmo chega a percibir a variación á que a técnica é sometida nas cantigas organizadas en *coblas doblas*, cando para *Muitas vezes en meu cuidar* (A16 = B109) explica que Martin Soares “replica le parole”<sup>83</sup>.

Aínda que o profesor G. Tavani integraba dentro do procedemento a iteración en rima de palabras “in luoghi diversi di strofe successive”<sup>84</sup>, o certo é que estas repeticións non deben englobarse dentro da *palavra-rima*, pois veñen determinadas pola introdución no texto de *rims tornatz*, co que cabe consideralas *mots tornatz*<sup>85</sup>, como xa advertiu A. Ferrari<sup>86</sup>. En efecto, na lírica galego-portuguesa é frecuente a utilización de *rims tornatz*, isto é, a “ripresa improvvisa di rime già utilizate, a volte legata al ritorno intempestivo di un rimante (*mot tornat en rim*)”<sup>87</sup>. Así, excepción feita das *coblas unissonans*, os timbres correspondentes a un rimema dunha estrofa poden reaparecer noutra(s) pero asociados a rimema(s) distintos, sen que en tal circunstancia conorra o desexo de crear unha estrutura rimática concreta. Sirva como mostra a cantiga *Ando coitado por veer* (A201), na que Johan Lopez d’ Ulhoa retoma o timbre da rima *a* da cobra inicial (*-er*) no lugar correspondente á *b* da final, recuperación fónica que leva parella tamén a do rimante *veer*. E de modo análogo, o trobador repite a rima *c* da primeira cobra (*-or*) como *a* da terceira e novamente como *c* da cuarta, o que propicia a reaparición do sintagma *gran sabor* nas estrofas III e IV. Isto é:

	I	II	III	IV	fiinda
<b>a</b>	<i>ve er</i>	ir	<u>gran sab or</u>	an	
<b>b</b>	ou	á	ar	<i>er</i>	
<b>c</b>	<u>or</u>	ci	en	<u>gran sab or</u>	
<b>b</b>	ou	á	ar	<i>ve er</i>	
<b>D</b>			i		i
<b>D</b>			i		i

<sup>83</sup> Vid. Pérez Barcala, “Angelo Colocci y los procedimientos repetitivos”, pp. 58-63.

<sup>84</sup> Cf. *RM*, p. 28.

<sup>85</sup> Sobre este tipo de repeticións identificadas como *mot-tornat*, vid. E. Fidalgo, “Acerca del *mot-equivoc* y del *mot-tornat* en la cantiga de amor”, *Cultura Neolatina*, 57 (1997), pp. 253-276.

<sup>86</sup> Vid. Ferrari, “Parola-rima”, p. 122.

<sup>87</sup> Cf. Billy, “L’ arte delle connessioni”, p. 14.

Poderían traerse tamén a colación outras cantigas como *Quero-vus ey ora rogar* (A14 = *LPGP* 78,21), de Johan Soarez Somesso, onde é frecuente a presenza de *rims tornatz*, entre as cales a reaparición do timbre do rimema *a* da I estrofa (*-ar*) como *c* da II e *b* da III explica as iteracións léxicas de *pesar* (v. 4 I, v. 5 II) e *amar* (v. 6 II, v. 2 III); *Muito per dev' a agradecer* (A26 = *LPGP* 78,11), onde a presenza do timbre do rimema *a* das dúas primeiras cobras (*-ar*) como *c* nas outras dúas orixina a repetición do verbo *falar* nos vv. 4 e 6 da primeira e terceira cobras respectivamente; *Pola verdade que digo, sennor* (A93 = *LPGP* 125,36), onde Pero Garcia Burgalês, ao repetir a rima *a* das cobras I e II como *c* da III, repite tamén a apóstrofe *sennor* en rima do v. 1 I no v. 5 III, e o adxectivo *mellor / milhor* nos vv. 3 I e 6 III (formando parte dunha correspondencia paralelística que orixina tamén a identidade do inicio dos vv. 4 I e 7 III: “por que digo que sodes a *mellor / dona do mundo*” –vv. 3-4 I–; “mais por quanto sodes vos a *milhor / dona do mundo*” –vv. 6-7 III–); etc.<sup>88</sup>

Pode suceder tamén que sexa a mesma rima a que veña recuperada noutra estrofa da composición. Esta circunstancia pode determinar a iteración dun mesmo rimante en ocorrencias diferentes do rimema repetido<sup>89</sup> ou ben no mesmo lugar, como exemplifica a cantiga de tipo zexelesco *Por Deus, ay Dona Leonor*, na que a reaparición do timbre do rimema *a* da primeira cobra (*-i*) tamén ligado ao mesmo na cuarta, leva parella a reaparición do rimante *vi* no segundo verso de ambas as dúas estrofas. Pénsese tamén, por exemplo, na repetición de *non ei ben* no v. 4 das dúas primeiras cobras da cantiga *De mort' é o mal que me ven* (44,1bis), de Fernan Gonçalvez de Seabra, condicionada pola identidade do timbre correspondente ao rimema *a* desas dúas estrofas; ou na do equívoco *Senhor* no verso inicial das estrofas I e III da cantiga de Nuno Fernandez *Ir-vus queredes, mia senhor*, resultante da identidade do timbre do rimema *a* (*-or*) nas estrofas I, III e IV<sup>90</sup>. Pese a tratarse da igualdade do rimante na mesma altura estrutural de dúas cobras da cantiga, ao non atoparse en todas as estrofas e vir determinada pola presenza dunha *rim tornat*, tales iteracións léxicas deben identificarse como *mot tornat*, e non como *palavra-rima*, xa que, como explica claramente D. Billy:

una parola può così tornare accidentalmente alla rima, addirittura in uno stesso luogo relativo, senza che ocorra per questo vedervi una “parola refrain”, nella misura in cui questo

<sup>88</sup> Cf. tamén exemplos como PaySrZTav, *Como morreu quen nunca ben* (A35 = *LPGP* 115,3) –aI = bIV: *ben*, vv. 1I, 2IV–; NuFdZTor, *Que prol vos á vos, mia senhor* (A74 = *LPGP* 106,19) –bI, IV = aII: *fazer*, vv. 2I, 1II; *morrer'*, vv. 4II, 3IV–; JGarGlh, *Que muytos me preguntarán* (A228 = *LPGP* 70,43) –bI = aIII: *dizer*, vv. 3I, 4III–; JGarGlh, *U m' eu parti d' u m' eu parti* (A231 = *LPGP* 70,49) –cII = aIII: *ey*, vv. 5II, 4III; *veerey*, vv. 6II, 7III–; etc.

<sup>89</sup> Cf. NuFdZTor, *Pois naci nunca vi Amor* (A80 = *LPGP* 106,14) –bI = bII = bIII: *matar*, vv. 3I, 2II–; VaGil, *Se vos eu ousasse, sennor* (A148 = *LPGP* 152,17) –bI = bII = bIII: *coidar*, vv. 3I, 2III–; VaGil, *Non soube que x' era pesar* (A155 = *LPGP* 152,6) –cI = cIII: *dizer*, vv. 5I, 6III–; etc.

<sup>90</sup> Cf. NuFdZTor, *Pois naci nunca vi Amor* (A80 = *LPGP* 106,14) –bI = bII = bIII: *rogar*, vv. 3II, 3III–; JLpzUlh, *Ando coitado por veer* (A201 = *LPGP* 72,3) –aI = bIV: *veer*, vv. 1I, 4IV–; etc.

concetto implica una ripresa strettamente regolata a livello delle forma globale della canzone<sup>91</sup>.

Limitada, pois, ao tipo de iteración léxica exposto anteriormente, a *palavra-rima* contabilízase no *Cancioneiro da Ajuda* nos seguintes casos (as rimas ás que se asocia a introdución do procedemento aparecen destacadas en grosa no esquema; cun subliñado indícanse os casos en que o rimema no que se empraza a *palavra-rima* constitúe unha *palavra-perduda*):

<b>VFdzSend</b>	<i>Senhor fremosa, par Deus, gran razon</i>	A3 (LPGP 151,26)	abbacca (161:99) c. dobl. v. 7: <i>non</i> (I-II), <i>desamar</i> (III-IV)
	<i>Como vos sodes, mia senhor</i>	A6 (LPGP 151,2)	abbaccb (163:37) c. uniss. v. 1: <i>mia senhor</i>
	<i>Vos que mi-assi cuitades, mia senhor</i>	A7 (LPGP 151,29)	<u>abbcbbc</u> (186:1) c. uniss. v. 1: <i>mia senhor</i> v. 7: <i>dar</i> (I-II), <i>andar</i> (III-IV)
	<i>Se Deus me valha, mia senhor</i>	A8 (LPGP 151,23)	ababccd (106:4) c. dobl. v. 5: <i>i</i> (I-II), <i>guardar-m' ei</i> (III-IV)
	<i>Tanto me senç' ora ja cuitado</i>	A11 (LPGP 151,28)	abbacc <u>d</u> (173:3) c. uniss. v. 6: <i>mal</i> v. 7: <i>ben</i>
<b>JSrzSom</b>	<i>Muitas vezes en meu cuidar</i>	A16 (LPGP 78,10)	abbacca (161:253) c. dobl. v. 1: <i>cuidar</i> (I-II), <i>tan gran poder</i> (III-IV)
	<i>Agora m' ei eu a partir</i>	A18 (LPGP 78,1)	ababccb (101:44) c. dobl. v. 1: <i>partir</i> (I-II), <i>non dá</i> (III-IV)
	<i>Muitos dizen que perderan</i>	A19 (LPGP 78,12)	ababccb (101:49) c. dobl. v. 3: <i>ben</i> ( <i>non</i> ) <i>estan</i> (I-II), <i>mal</i> (III-IV)
	<i>Con vossa coita, mia senhor</i>	A25 (LPGP 78,4)	abbacca (161:251) c. uniss. v. 1: <i>mia senhor</i>
	<i>Desejand' eu vos, mia senhor</i>	A27 (LPGP 78,7)	ababccb (101:46) c. dobl. (c uniss.) v. 5 II, III: <i>perder</i>

<sup>91</sup> Cf. Billy, “L’ arte delle connessioni”, p. 14.



	<i>Ja foi sazón que eu cuidei</i>	A28 (LPGP78,8)	abbacca (161:252) c. dobl. v. 3 III, IV: <i>partir</i>
<b>MartSrz</b>	<i>Maravilho-m' eu, mha senhor</i>	A42 (LPGP97,15)	abbaccb (163:30) c. uniss. v. 1: <i>mha senhor</i>
	<i>En tal poder, fremosa mha senhor</i>	A50 (LPGP97,6)	ababccdd (107:1) c. uniss. v. 1: <i>fremosa mha senhor</i>
	<i>Quantus entendem, mha senhor</i>	A55 (LPGP97,39)	ababccdd (199:9) c. dobl. v. 1: <i>mha senhor</i>
	<i>Por Deus vos rogo, mha senhor</i>	A58 (LPGP97,35)	ababccb (101:52) c. dobl. v. 1: <i>mha senhor</i> (I-II), <i>ben</i> (III-IV)
<b>NuRdzCan</b>	<i>En gran coita vivo, senhor</i>	A68 (LPGP109,2)	abbaccb (163:33) c. dobl. v. 3 II-III: <i>i</i>
<b>PGarBu</b>	<i>Pois contra vos non me val, mia sennor</i>	A83 (LPGP125,35)	ababccd (167:3) c. uniss. v. 1: ( <i>mia</i> ) <i>sennor</i>
	<i>Se eu soubesse u eu primeiro vi</i>	A88 (LPGP125,48)	abbacca (161:84) c. dobl. v. 5 III, IV: <i>falar</i>
	<i>Que alongad' eu ando d' u iria</i>	A89 (LPGP125,40)	ababbab (83:1) c. uniss. v. 4: <i>vi</i>
	<i>Por muy coyado per tenh' eu</i> [Fragmentaria en A, só se copian os 2 primeiros versos e parte do III]	A95 (LPGP125,37)	abbcaac (182:2) c. dobl. v. 6: <i>deu</i> (I-II), <i>vi</i> (III-IV)
	<i>Se eu a Deus algun mal mereci</i>	A100 (LPGP125,47)	abbacca (161:83) c. uniss. v. 4 I, III: <i>i</i> (y) (non en II)
	<i>Ay mia sennor e meu lum' e meu ben!</i>	A101 (LPGP125,6)	abbacca (161:79) c. dobl. v. 1: <i>mia sennor e meu lum' e meu ben</i> (I-II), <i>achar</i> (III-IV)
	<i>Joana, dix' eu, Sancha e Maria</i>	A104 (LPGP125,17)	abbacca (100:34) c. uniss. v. 3: <i>morria</i> (I-II), <i>dia</i> (III-IV) v. 4: <i>mellor</i> (I-II), <i>sabor</i> (III-IV)
	<i>Ora vej' eu que fiz mui gran folia</i>	A105 (LPGP125,32)	abBAcca (161:169) c. uniss. v. 2: <i>sen</i> (I, III), <i>poren</i> (II, IV) v. 6: <i>des i</i> (I, III), <i>quero</i> (a) <i>saber</i> (II, IV)

	<i>Ora veg' eu que xe pode fazer</i>	A107 (LPGP 125,31)	ababcca (100:16) c. dobl. v. 6 I, II: <i>vi</i> (cf. vv. 6, 7 III, IV: <i>dírei, ei</i> )
	<i>Mentre non soube por min mia sennor</i>	A110 (LPGP 125,22)	abbacddd (168:1) c. dobl. v. 2: <i>ben</i> (I-II), <i>é</i> (III-IV) v. 3: <i>non lle pesava en</i> (I-II), <i>per bõa fe</i> (III-IV)
FerGarEsg	<i>Que grave cousa, sennor, d' endurar</i> [Acéfala en A, falta a I cobra, agás o último verso e o rimante do penúltimo]	A114 (LPGP 43,13)	ababcca (161:28) c. uniss. v. 7: <i>pesar</i>
	<i>Quen vos foy dizer, mia sennor</i>	A115 (LPGP 43,14)	abbacddd (199:4) c. sing. ( <b>a</b> uniss.) v. 1: ( <i>mia</i> ) <i>señor</i>
RoyQuey	<i>Nostro Senhor Deus e por que neguei</i>	A129 (LPGP 148,10)	ababcca (161:95) c. uniss. v. 2: <i>veer</i>
	<i>D' este mundo outro ben non querria</i>	A130 (LPGP 148,4)	ababcca (161:225) c. uniss. v. 2 II, IV: <i>aver</i>
	<i>Senhor, que Deus mui melhor parecer</i>	A131 (LPGP 148,24)	ababccb (163:15) c. doblas alternadas v. 5: <i>ben</i> (cf. v. 1 f) v. 6 (II, IV): <i>én</i>
	<i>Fiz meu cantar e loei mia sennor</i>	A132 (LPGP 148,9)	ababcca (161:94) c. sing. ( <b>a</b> uniss.) v. 4: <i>desamor</i>
	<i>Sempr' ando cuidando en meu coaçon</i>	A134 (LPGP 148,22)	ababcca (161:98) c. uniss. v. 3: <i>dizer</i> v. 4: <i>non</i> v. 6: <i>én</i>
	<i>Por mia sennor fremosa quer' eu ben</i>	A136 (LPGP 148,18)	ababcca (161:97) c. uniss. v. 3: <i>mha sennor</i> v. 5 I, III: <i>fazer</i>
	<i>Nunca fiz cousa de que me tan ben</i>	A137 (LPGP 148,12)	ababccb (163:14) c. sing. ( <b>a</b> uniss.) v. 1: <i>ben</i> v. 4: <i>ren</i>
JSrzCoe	<i>Meus amigos, que sabor averia</i>	A159 (LPGP 79,37)	ababcca (161:154) c. uniss. v. 4 II, III: <i>dia</i> (non en I)
	<i>Ora non sei no mundo que fazer</i>	A162 (LPGP 79,42)	abbaCC (160:142) c. dobl. v. 3: <i>guardar</i> (I-II), <i>Deus</i> (III-IV)

	<i>Nunca coitas de tantas guisas vi</i>	A165 (LPGP79,40)	abbaCDC (173:1) c. dobl. v. 1 I, II: <i>vi</i>
	<i>Atal vej' eu aqui ama chamada</i>	A166 (LPGP79,9)	abbcca (189:19) c. sing. ( <b>a uniss.</b> ) v. 6: <i>amada</i>
	<i>Com' og' eu vivo no mundo coitado</i>	A170 (LPGP79,11)	abbacca (161:151) c. uniss. v. 5: <i>vi</i> (rep. verso completo en I, II)
	<i>Desmentido m' á 'qui un trobador</i>	A171 (LPGP79,13)	abbcca (189:9) c. uniss. v. 3 I, III: <i>non</i> (non en II) v. 4 II; III: <i>fazer</i> (non en I)
JLpzUlh	<i>A mia senhor, que me foi amostrar</i>	A199 (LPGP72,2)	abbacca (161:49) c. uniss. v. 3 III, IV: <i>ir</i> (non en I, II)
	<i>Juro-vus eu, fremosa mia senhor</i>	A204 (LPGP72,9)	abbccd (198:2) c. uniss. v. 1: <i>mia senhor</i>
	<i>En que affan que oge viv' e sei</i>	A205 (LPGP72,5)	abbaccb (163:4) c. uniss. v. 1: <i>sei</i> (cf. v. 1 f) v. 7: <i>morrer</i> (cf. v. 2 f)
JGarGlh	<i>A bõa dona, por que eu trobava</i>	A232 (LPGP70,1)	ababba (79:8) c. uniss. v. 4 I, II: <i>a servi</i> (non en III)
PayGmzCha	<i>A dona que home "sennor" devía</i>	A246 (LPGP114,1)	abbacca (161:161) c. uniss. ( <b>b doblá</b> ) v. 2: <i>per boa fe</i> (I-II), <i>falar</i> (III-IV) v. 3: <i>é</i> (I-II), <i>guardar</i> (III-IV)
	<i>Que mui de grad' eu querría fazer</i>	A247 (LPGP114,18)	abbacca (161:70) c. dobl. v. 2 I-II: <i>senmor</i> (cf. vv. 2, 3 III, IV: <i>sen</i> )
	<i>Coydávam' eu quand' amor non avia</i>	A250 (LPGP114,5)	ababccb (101:29) c. uniss. v. 5: <i>Amor</i>
	<i>Pois mia ventura tal é ;pecador!</i>	A253 (LPGP114,16)	abbacca (161:69) c. uniss. v. 4 III, IV: <i>mellor</i> v. 2 I, IV: <i>prender</i>
FerVelho	<i>Senhor, o mal que mb-a mi faz Amor</i>	A263 (LPGP50,10)	abbaab (132:2) c. uniss. v. 4: <i>senhor</i>

<b>PPon</b>	<i>Se eu podesse desamar</i>	A289 (LPGP 120,46)	ababcAC (97:2) c. uniss. v. 5: <i>eu</i>
<b>MartMo</b>	<i>Algũa vez dix' eu en meu cantar</i>	A306 (LPGP 94,1)	ababcca (100:7) c. dobl. v. 4: <i>amor</i> (I-II), <i>ven</i> (III-IV)

Aínda que a técnica require a simetría na súa aplicación, existen algúns exemplos en que o incumprimento deste principio podería obedecer a un intento de romper o horizonte de expectativas do receptor, como parecen exemplificar as cantigas *Ora veg' eu que xe pode fazer* (A107 = LPGP 125,31), de Pero Garcia Burgalês, e *Que mui de grad' eu querría fazer* (A247 = LPGP 114,18), presumiblemente de Pai Gomez Charinho, formadas ambas por catro *coblas doblas*. Na primeira composición, o trovador castelán introduce a *palavra-rima* na posición correspondente ao rimema *c* (vv. 5, 6), de xeito que no v. 6 das dúas estrofas iniciais o artificio vén orixinado polo rimante *vi*, pero nas outras dúas cobras (coa variación do timbre do rimema en función do tipo estrófico seleccionado), o poeta intercambia as posicións dos rimantes emprazados nos versos en que concorre o rimema, o quinto e o sexto (*direi* –v. 5 III, v. 6 IV–, *amigo non ei* –v. 6 III, v. 5 III–)<sup>92</sup>:

	<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>	<b>IV</b>	<b>fiinda</b>
a	fazer	parecer	viver	saber	
b	quer	mester	for	Sennor	
a	morrer	veer	aver	entender	
b	molher	disser	sabedor	amor	
c	mi	si	<u>direi</u>	<i>amigo non ei</i>	alguen
c	<i>vi</i>	<i>vi</i>	<i>amigo non ei</i>	<u>direi</u>	ren
a	escaeçer	connoçer	dizer	morrer	viver

Charinho opera de modo análogo no primeiro par de estrofas (*sennor*, v. 2), pero no segundo, en cambio, non xoga con dous rimantes, limitándose a permutar a posición do único implicado (*sen*) nos dous versos (vv. 2, 3) en que concorre o rimema *b*, no que se sitúa a *palavra-rima*:

<sup>92</sup> Un proceso idéntico ao das dúas últimas cobras desta composición é a cantiga *As graves coitas, a quen as Deus dar* (A167 = LPGP 79,8), na que Johan Soarez Coelho intercambia os rimantes emprazados nos vv. 2 e 3 das dúas primeiras estrofas (*faria* –v. 2 I, v. 3 II–, *daria* –v. 3 I, v. 2 III–).

	I	II	III	IV
a	fazer	saber	razón	non
<b>b</b>	<i>sennor</i>	<i>señor</i>	<i>sen</i>	ben
<b>b</b>	trobador	peccador	ren	<i>sen</i>
a	querer	entender	non	coraçón
c	sei	ey	trobar	cuidar
c	ey	cuidei	chorar	cantar
a	poder	parecer	son	entón

Por outro lado, aínda que o procedemento se sustente na sistematicidade, existen algúns exemplos onde a técnica só se introduce nalgúnhas das estrofas. Esta aplicación parcial do artificio non debería levar a considerar ese tipo de iteracións como *mots tornatz*, ao non vir determinadas pola presenza de *rims tornatz* (*vide supra*). Sen dúbida, como apunta A. Ferrari, trátase de manifestacións da *palavra-rima* “con sistematicidá parziale, ma con sicuro effetto espressivístico”<sup>93</sup>. É obvio que, para aquelas composicións organizadas en *coblas doblas* pero formadas só por tres estrofas, non é razoable sequera pensar en parcialidade na aplicación da técnica, pois a propia configuración estrófica determina só a súa presenza nas cobras que comparten o rimario, segundo se observa nas cantigas *Nunca coitas de tantas guisas vi* (A165 = LPGP 79,40 –v. 1 I, II: *vi*–), de Johan Soarez Coelho, e *En gran coita vivo, senhor* (A68 = LPGP 109,2 –v. 3 II, III: *i*–), atribuída a Nuno Rodriguez de Candarei. En cambio, si se constata que o procedemento non se estende á totalidade da composición nos exemplos en que, en cantigas distribuídas en catro *coblas doblas*, os trobadores só o introducen nunha das parellas –como pode verse nas pezas de Johan Soarez Somesso, *Ja foi sazon que eu cuidei* (A28 = LPGP 78,8, v. 3 III, IV: *partir*) e Pero Garcia Buralês, *Se eu soubesse u eu primeiro vi* (A88 = LPGP 125,48, v. 5 III, IV: *falar*)–, rompendo así o que parecía previsible na práctica do procedemento no tipo estrófico en cuestión (que, como se verá *infra*, obriga a mudar o elemento que xera o procedemento en consonancia co cambio rimático que se opera, agás nos casos en que a introdución dunha rima *unissonans* permita manter o mesmo termo como *palavra-rima*). Esta ruptura sométese a unha vontade estética determinada naqueles textos organizados en *coblas unissonans*, nos que a *palavra-rima* non se aplica á totalidade das estrofas, senón que se distribúe por parellas de cobras consecutivas<sup>94</sup> ou

<sup>93</sup> Cf. Ferrari, “Parola-rima”, p. 123.

<sup>94</sup> Cf. JSrzCoe, *Meus amigos, que sabor averia* (A159 = LPGP 79,37 –v. 4 II, III: *dia*–); JLPzUlh, *A mia senhor, que me foi amostrar* (A199 = LPGP 72,2 –v. 3 III, IV: *ir*–); JGarGlh, *A bõa dona, por que eu trobava* (A232 = LPGP 70,1 –v. 4 I, II: *a serví*–); PayGmzCha, *Pois mia ventura tal é ¡pecador!* (A253 = LPGP 114,16 –v. 4 III, IV: *mellor*–), composición esta última en que o pontevedrés repite o infinitivo *prender* no v. 2 das cobras extremas (I, IV). Aínda que construída en catro *coblas doblas*, a cantiga *Desejand’ eu vos, mia senhor* (A27 = LPGP 78,7) realiza o rimema *c* (vv. 5, 6) como rima *unissonans*, sendo o espazo elixido para o emprazamento da *palavra-rima* (*perder*, v. 5), pero o trobador Johan Soarez Somesso non introduce a *palavra-rima* na totalidade das estrofas, senón que a limita curiosamente ás cobras intermedias (II e III).

alternas<sup>95</sup>, disposicións do artificio nas que non pode deixar de verse un intento de equiparar o funcionamento do mesmo noutros tipos estróficos (*coblas doblas* e *alternativas* respectivamente) e que un mesmo trobador pode aplicar conxuntamente nunha cantiga, como se aprecia en Johan Soarez Coelho, *Desmentido m' á 'qui un trobador* (A171 = *LPGP* 79,13), ao vincular as cobras I e III por medio do rimante *non* (v. 3) e as cobras II e III a través de *fazer* (v. 4):

	I	II	III	fiinda
a	trobador	melhor	Nostro Senhor	
b	razon	son	coraçon	
<b>b</b>	<i>non</i>	razon	<i>non</i>	
<u>c</u>	dizer	<u>fazer</u>	<u>fazer</u>	perder
c	parecer	saber	seer	aver
a	Nostro Senhor	sabedor	emperador	Nostro Senhor

E é que, en efecto, o procedemento ofrece unha variada tipoloxía estrutural que está en función do tipo seleccionado polo trobador como forma de relación interestrófica, como explicamos noutros traballos<sup>96</sup>. Así, dado que a *palavra-rima* require da identidade rimática dos versos en que se inserta, o tipo estrófico fundamentado na variación dos timbres correspondentes a cada rimema, isto é, o das *coblas singulares*, exclúe a práctica do artificio, polo que só a introdución dunha rima *unissonans* pode garantir o funcionamento da técnica, segundo se observa na colección lisboeta nas cantigas A115, A132, A137, A166. A mencionada identidade da rima é a que propicia que o elemento iterado coincida nas cantigas organizadas en *coblas unissonans* (A6, A7 –v. 1–, A11, A25, A42, A50, A83, A89, A114, A129, A134, A136, A170, A204, A205, A250, A263, A289) e que, nas que se estruturan en *coblas doblas*, o termo que dá lugar ao procedemento se modifique por pares estróficos consecutivos (cf. A3, A8, A16, A18, A19, A58, A68, A95, A101, A110, A165, A306).

Non obstante, os trobadores podían utilizar disposicións propias dun tipo estrófico en cantigas organizadas a partir dunha modalidade distinta. Tal circunstancia pode vir determinada pola introdución dunha rima que, nun contexto homoxéneo e sen alteralo, representa unha ruptura na configuración rimática do texto, como pode verse na cantiga de Pai Gomez Charinho *A dona que home "sennor" devía* (A246), na que a inclusión

<sup>95</sup> Cf. as seguintes cantigas: PGarBu, *Se eu a Deus algun mal mereci* (A100 = *LPGP* 125,47 –v. 4 I, III: i–); RoyQuey, *Por mia senhor fremosa quer' eu ben* (A136 = *LPGP* 148,18 –v. 5 I, III: *fazer*–).

<sup>96</sup> Vid. G. Pérez Barcala, "Tipoloxía da *palavra-rima* galego-portuguesa", en J. Casas Rigall – E. M<sup>a</sup> Díaz Martínez (eds.), *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2002, pp. 93-108; *Idem*, "Palavra-rima: cronoloxía y cortes poéticas", *X Congrès Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Alacant, 16-20 de setembro de 2003)* (texto non publicado en actas).

dunha rima *dobla* (*b*) nun contexto rimático *unissonans* é aproveitada polo trobador para modificar a *palavra-rima* por pares estróficos contiguos (I-II / III-IV). A inserción, en cambio, dunha rima *unissonans* (*c*) pode provocar que o elemento léxico que crea o procedemento se manteña ao longo dun texto que conmuta as rimas restantes do texto (*a* e *b*) por parellas de estrofas ao tratarse de *rims alternatz*, como pode verse na cantiga de amor de Roi Queimado *Senhor, que Deus mui melhor parecer* (A131), texto cunha estrutura complexa da que xa demos conta no apartado 1.5 deste estudo: aínda que a distribución do rimario da cantiga se realice en *coblas doblas alternadas*, a *palavra-rima* insírese no lugar correspondente ao rimema *c* (vv. 5, 6), que se presenta como rima *unissonans*, de xeito que no v. 5 o portugués repite o rimante *ben*, mentres que no v. 6 o elemento iterado, *én*, só se leva a cabo nas cobras pares.

Pero pode darse tamén o caso de que, sen que se produza ningunha modificación rimática, se altere o termo que orixina o procedemento ben por parellas de estrofas consecutivas (I, II / III, IV) –adoptando, así, nunha estrutura en *coblas unissonans*, unha disposición do artificio idéntica á das *coblas doblas*, práctica da que dan boa conta as cantigas A7 (v. 7), A104– ben por parellas alternas de cobras (I, III / II, IV) –mostrando deste xeito, nunha cantiga organizada en *coblas unissonans*, unha realización da *palavra-rima* idéntica á das *coblas alternativas*, como sucede coas dúas ocorrencias do artificio (vv. 2, 6) no texto de Pero Garcia Buralês *Ora vej' eu que fiz mui gran folia* (A105)–.

Se ben na maior parte dos textos reproducidos na táboa precedente o elemento repetido é o termo situado na posición final do verso, non faltan exemplos en que o procedemento repetitivo acada maiores dimensións, chegando a repetirse un segmento maior (cf., por exemplo, a iteración de “non lle pesava én” no v. 3 das dúas primeiras cobras de *Mentre non soube por min mia sennor*, de Pero Garcia Buralês) ou a práctica totalidade do verso (como sucede nas cantiga *Ay mia sennor e meu lum' e meu ben!*, tamén de Buralês, e *Com' og' eu vivo no mundo coitado*, de Johan Soares Coelho)<sup>97</sup>.

O *Cancioneiro da Ajuda* ofrece dúas mostras nas que a *palavra-rima* vén recuperada na *fiinda*, o que, segundo M. Brea e P. Lorenzo Gradín, “debía ser, sen dúbida, *mays comprimento*, por utiliza-las verbas do tratadista de B”<sup>98</sup>. Dunha parte, Roi Queimado, na xa referida *Senhor, que Deus mui melhor parecer* (A131 = LPGP 148,24), retoma a

<sup>97</sup> Estas iteracións léxicas que abarcan unha porción do verso non limitada ao termo situado en posición de rima veñen determinadas polo xeral pola relación, xa destacada por Ferrari (“Parola-rima”, p. 126), existente entre a *palavra-rima* e o paralelismo. A conexión entre ambas as técnicas na lírica galego-portuguesa é tal que en ocasións chega a iterarse nalgúns estrofas a totalidade dun verso, que, cando precede inmediatamente o *refram*, constitúe un inconveniente para delimitar este segmento textual e adscribilo á modalidade dos coñecidos como “refrâns con variación”. Tratamos esta problemática en G. Pérez Barcala, “Palavra-rima, refrán y paralelismo”, en *IX Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, actas no prelo.

<sup>98</sup> Cf. Brea – Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, p. 203.

*palavra-rima* introducida no antepenúltimo verso (v. 5) das cobras (*ben*) no verso inicial do remate, constituído por tres versos. E, pola súa parte, Johan Lopez d' Ulhoa recupera as dúas *palavras-rima* introducidas nos versos inicial (*sei*) e final (*morrer*) nos dous versos que conforman o peche de *En que affan que oge viv'! e sei* (A205 = LPGP 72,5).

Como xa se expuxo no epígrafe correspondente ao funcionamento da *palavra-perduda* no *Cancioneiro da Ajuda* e como se constata, así mesmo, no cadro deste mesmo apartado por medio do subliñado e da grosa, o artificio da *palavra-rima* vén introducido nalgúns textos (A7, A11, A55, A115 e A204) no verso que rimaticamente queda solto (*vide supra*).

Con ser a *palavra-rima* unha técnica moi vinculada ao emprego de retrouso (*vide supra*), son só catro as cantigas de refrán do *Cancioneiro da Ajuda* que utilizan o procedemento, pois en todos os restantes casos se introduce en cantigas de mestría. Este feito non poderá vir determinado por unha escasa utilización do refrán no cancionero (xa que, como se indicou ao inicio deste traballo, se emprega nas mesmas proporcións cá mestría), polo que debe ser considerado como un artificio de tipo culto que, con funcionalidade idéntica á do retrouso, pode converterse igualmente nun indicio máis de que este último, o refrán, non é necesariamente exclusivo dos textos de corte popularizante, como tamén suxire P. Lorenzo Gradín (*vide n. 3*).

### 3.2. O DOBRE

Como a *palavra-rima*, o *dobre* (e o *mordobre*) é un procedemento retórico que se encadra entre as figuras de repetición a distancia e, cando se empra no vértice do verso (posición que non é a única na que poden localizarse), desempeña un importante papel no plano métrico da cantiga, como sucede con aquela, ao asociarse a un ou varios rimemas do esquema ou ao situarse en posicións estratéxicas neste.

Como se sabe, o artificio é obxecto dunha coidada exposición na *Arte de Trovar*:

Dobre é dizer ña palabra cada cobra duas vezes ou mais, mais deven-o meter na cantiga mui gardadamente: e convem, como a meterem en ña das cobras, que assi o metam nas outras todas. E se aquel dobre que meterem na ña meterem nas outras, podem-no ir meter en outras palabras, pero sempre naquel talho e daquela maneira que o meterem na prim<eir>a. E outrossi o deve<m> de meter na finda per aquela mane<i>ra (IV, v)<sup>99</sup>.

A definición establece que o recurso consiste en repetir unha palabra (ou un segmento textual de maiores dimensións) nunha estrofa da cantiga dúas ou máis veces (“dizer ña palabra cada cobra duas vezes ou mais”) e en estender ese proceso iterativo a todas as cobras da mesma (“como a meterem en ña das cobras, que assi o metam nas outras todas”)—e mesmo á(s) *finda(s)* (“outrossi o deve<m> de meter na finda per aquela

<sup>99</sup> Cfr. Tavani, *Arte de Trovar*, p. 49.



mane<i>ra)—, respectando o principio da simetría (“sempre naquel talho e daquela maneira que o meterem na prim<eir>a”), como sucede coa *palavra-rima*<sup>100</sup>. Por outro lado, o tratado indica que os termos que orixinan o procedemento repetitivo poden ser os mesmos en todas as cobras ou mudar en cada unha delas (“podem-no ir meter en outras palabras”)<sup>101</sup>, o que, segundo algúns estudosos, dá lugar a dous tipos diferentes de *dobre*, os chamados *dobre unissonans* (isto é, aquel en que é o mesmo o termo repetido na mesma posición en todas as estrofas da cantiga)<sup>102</sup> e *dobre singulares* (aquel en que o segmento que o orixina cambia en cada cobra)<sup>103</sup>. Non parece este o marco máis apropiado para cuestionar a validez de denominacións relacionadas coa rima (*unissonans*, *singulares*) no establecemento da tipoloxía do artificio a partir de criterios léxicos, pero non cabe dúbida de que, aínda que o *dobre* é un procedemento que se pode situar en calquera posición do verso (inicial, intermedia ou final), cando se introduce en posición de rima adquire unha notoria importancia métrica ao vincularse a todas ou algunhas das ocorrencias dun ou varios rimemas da cantiga, reforzando deste xeito a estrutura métrica da mesma<sup>104</sup>. No *Cancioneiro da Ajuda* tal realidade atópase nas composicións que, por

<sup>100</sup> Unha caracterización diferente do procedemento é ofrecida por V. Beltrán (“Dobre”, en Lanciani – Tavani, *Dicionário da Literatura Medieval*, pp. 220-221), para quen “poucas veces se respeita a exigencia de uma posição fixa ao longo das estrofes ou do poema completo. Esa condição parece ser mais o fruto do escolasticismo da tratadística medieval do que de uma constatação nascida da observação dos textos. Por outro lado, encontramos com tanta frequência repetições não sistemáticas que, se não as aceitássemos como dobre, teríamos de procurar para elas uma outra denominação que não teria nem a profundidade nem a justeza desta. Daí termos de aceitar a proposta de que o dobre existe mesmo quando a palavra se repete esporadicamente, só numa parte do poema ou com mudanças de posição” (p. 220). Para as prácticas repetitivas que non deben ser adscritas ao *dobre*, vid., por exemplo, Lorenzo Gradín, “*Repetitio trobadorica*”, pp. 85-90 e, sobre todo, *Eadem*, “El dobre gallego-portugués o la estética de la simetría”, *Vox Romanica*, 56 (1997), pp. 212-241, concretamente pp. 213-222.

<sup>101</sup> A mesma *Poética* parece non dar como totalmente exacta a caracterización do artificio realizada por Montero Santalla, cando indica que “elemento fundamental na constitución do dobre é que essa palabra rimante seja diferente para cada estrofe” (cf. *As Rimas da poesia trovadoresca*, vol. III, p. 1458), non só porque a técnica non teña no vértice do verso o único contexto para a súa realización, senón tamén porque o elemento que o crea non ten que ser obrigatoriamente o mesmo en cada estrofa.

<sup>102</sup> Para a orixe desta modalidade do artificio como ampliación da *palavra-rima* e os seus precedentes na tradición provenzal, vid. Roncaglia, “L’ invenzione della sestina”, pp. 16-17.

<sup>103</sup> É a clasificación ofrecida por Lorenzo Gradín, “El dobre gallego-portugués”, pp. 222-241 (vid. tamén *Eadem*, “*Repetitio trobadorica*”, pp. 92-93). Outras clasificacións do procedemento poden verse en C. Ferreira da Cunha, “O dobre e o seu emprego nas cantigas de Paay Gomez Charinho”, en *Idem*, *Estudos de Poética Trovadoresca. Versificação e ecdótica*, Rio de Janeiro, Ministério de Educação e Cultura, 1961, pp. 201-219.

<sup>104</sup> Apunta Lorenzo Gradín (“*Repetitio trobadorica*”, p. 91) que “os trovadores galego-portugueses amosan unha marcada preferencia por coloca-lo artificio en rima, xogando cunha intención estética que se desenvolve nun dobre plano, formal e conceptual”. Puntualiza Billy (“L’ arte delle connessioni”, p. 18) que “il *dobre* alla rima (...) procede dunque da una pratica regolare; al contrario, ciò che si situa al di fuori della rima procede piuttosto da uno schema retorico dipendente dalla variazione dei motivi, principio costantemente attuato nelle *cantigas*”.

orde de colocación no mesmo, se enumeran a continuación (o rimema ao que se asocia o procedemento aparece destacado por medio do subliñado, a grosa ou a cursiva):

<b>PGarBu</b>	<i>Ay eu coitad'! e por que vi</i>	A87 (LPGP 125,2)	<u>aaaaaa</u> (4:1), c. sing. 3 + 3f <i>vi</i> (I), <i>ben</i> (II), <i>veer</i> (III) <i>min</i> (f1), <i>sen</i> (f2), <i>dizer</i> (f3)
	<i>Se eu soubesse u eu primeiro vi</i>	A88 (LPGP 125,48)	<u>abbacca</u> (161:84), c. dobl. <i>vi</i> (I), <i>mi</i> (II) <i>dizer</i> (III), <i>veer</i> (IV)
	<i>Senhor fremosa, pois vus vi</i> [en A só 2 primeiros vv. e parte do 3º]	A94 (LPGP 125,50)	<u>abbabbā</u> (86:1), c. sing. <i>vi</i> (I), <i>ben</i> (II), <i>ja</i> (III)
	<i>Por muy coyado per tenb' eu</i> [Fragmentaria en A, só se copian os 2 primeiros versos e parte do III]	A95 (LPGP 125,37)	<u>abbcaac</u> (182:2), c. dobl. ( <b>b</b> sing.) <i>eu</i> (I), <i>seu</i> (II), <i>por mal de min</i> (III), <i>assi</i> (IV)
	<i>Ay eu coitado! e quand' acharei quen</i>	A102 (LPGP 125,3)	<u>abbacc</u> (154:1), c. sing. ( <b>a</b> dob) 4 + 4f <b>a</b> : <i>quen</i> (I), <i>ben</i> (II), <i>ante mia coita</i> <i>ndurar</i> (III), <i>logar</i> (IV) <b>b</b> : <i>ir</i> (I), <i>fez</i> (II), <i>sennor</i> (III, equív.), <i>non</i> (IV) <b>c</b> : <i>vi</i> (I), <i>me valla Deus</i> (II), <i>veer</i> (III), <i>mal</i> (IV) <i>assi</i> (f1), <i>seus</i> (f2), <i>prazer</i> (f3), <i>val</i> (f4)
	<i>Que muit' á ja que a terra non vi</i>	A103 (LPGP 125,41)	<u>ababcca</u> (100:17), c. dobl. <i>vi</i> (I-II), <i>veer</i> (III)
	<i>Joana, dix' eu, Sancha e Maria</i>	A104 (LPGP 125,17)	<u>ababcca</u> (100:34), c. uniss. <i>Maria</i> (I), <i>tant' ouve medo que lle</i> <i>pesaria</i> (II), <i>podia</i> (III), <i>querria</i> (IV)
	<i>Mentre non soube por min mia senhor</i>	A110 (LPGP 125,22)	<u>abbacddd</u> (168:1), c. dobl. <i>sennor</i> (I), <i>mellor</i> (II), <i>par</i> (III), <i>logar</i> (IV)
<b>FerGarEsg</b>	<i>Senhor fremosa, conven-mi a rogar</i>	A116 (LPGP 43,16)	<u>abbacca</u> (161:29), c. uniss. <i>rogar</i> (I), <i>errar</i> (II), <i>mostrar</i> (III)
	<i>A mellor dona que eu nunca vi</i>	A118 (LPGP 43,1)	<u>abbacca</u> (161:27), c. uniss. ( <b>c</b> sing.) <i>vi</i> (I), <i>que é 'si</i> (II), <i>mal-dia naci</i> (III)
<b>RoyQuey</b>	<i>Senhor, que Deus mui melhor parecer</i>	A131 (LPGP 148,24)	<u>abbaccb</u> (163:15), c. doblas alternadas ( <b>c</b> uniss.) <i>vi</i> (I), <i>morrer</i> (II), <i>pesar</i> (III), <i>perder</i> (IV)
	<i>Sempr' ando cuidando en meu coraçon</i>	A134 (LPGP 148,22)	<u>abbacca</u> (161:98), c. uniss. <i>meu coraçon</i> (I), <i>son</i> (II), <i>gran sazon</i> (III)
	<i>Nostro Senhor e ora que será</i>	A135 (LPGP 148,11)	<u>abbacca</u> (161:96), c. dob. ( <b>b</b> sing.) <i>será</i> (I), <i>ja</i> (II), <i>per (nulha) ren</i> (III), <i>ben</i> (IV)
	<i>Por mia senhor fremosa quer' eu ben</i>	A136 (LPGP 148,18)	<u>abbacca</u> (161:97), c. uniss. <i>ben</i> (I-III) (cf. v. 2 f)

	<i>Direi-vus que mi-avêo, mia senhor</i>	A141 (LPGP 148,5)	ababCC (99:28), c. sing. <i>mia senhor</i> (I), <i>ben</i> (II), <i>vosso mui bon parecer</i> (III)
<b>VaGil</b>	<i>Non soube que x' era pesar</i>	A155 (LPGP 152,6)	ababcca (100:56), c. sing. <b>a:</b> <i>pesar</i> (I), <i>affan</i> (II), <i>mayor</i> (III) <b>b:</b> <i>senhor</i> (I, p. equiv.), <i>nulha ren</i> (II), <i>coidar</i> (III)
<b>RoyPaezRib</b>	<i>Por Deus vus venho rogar, mha senhor</i>	A186 (LPGP 147,13)	abbaCC (160:225), c. sing. <i>senhor</i> (I), <i>entender</i> (II), <i>ja</i> (III)
<b>AflpzBay</b>	<i>Senhor, que grav' oj' a mi é</i>	A224 (LPGP 6,10)	abbaCC (160:317), c. sing. <i>partir</i> (I), <i>ben</i> (II), <i>vi</i> (III)
<b>JGarGlh</b>	<i>Gran sazón á que eu morrera ja</i>	A235 (LPGP 70,27)	abbaCC (160:116), c. sing. <i>ja</i> (I), <i>viv' assi</i> (II), <i>per (aqu)esto non</i> (III)
<b>PayGmzCha</b>	<i>Coydávam' eu quand' amor non avia</i>	A250 (LPGP 114,5)	ababcch (101:29), c. uniss. <i>poder</i> (I), <i>viver</i> (II), <i>ouso dizer</i> (III)
<b>FerVelho</b>	<i>Quant' eu de vós, mha senhor, receey</i>	A258 (LPGP 50,9)	abbaCC (160:65), c. sing. <i>receey</i> (I), <i>esto temi</i> (II), <i>pavor</i> (III)
	<i>Senhor que eu por meu mal vi</i>	A259 (LPGP 50,11)	ababc (121:3), c. sing. <i>poys m' eu de vós a partir ey</i> (I) <i>e/poys me de vós ey a quitar</i> (II) <i>pois que m' eu d' u vós sodes vou</i> (III)
	<i>Meus amigus, muyto mi praz d' Amor</i> [Falta parte do último v. da <i>fiinda</i> ]	A264 (LPGP 50,3)	ababc (89:1), c. uniss. <i>matar</i> (I), <i>falar</i> (II), <i>gram pesar</i> (III), <i>queixar</i> (IV)
<b>PPon</b>	<i>Tam muyto vus am' eu, senhor</i>	A288 (LPGP 120,50)	aabbaabab (40:1), c. sing. <b>a:</b> <i>senhor</i> (I), <i>vi</i> (II), <i>enton</i> (III) <b>b:</b> <i>nado</i> (I), <i>nada</i> (II), <i>guardado</i> (III)
<b>RoyFdzSant</b>	<i>Ona começa o meu mal</i>	A309 (LPGP 143,8)	abbaCC (160:377), c. sing. <i>mal</i> (I), <i>meu</i> (II), <i>ja</i> (III), <i>alegrar</i> (IV)

Aínda que se sitúe no final do verso, o *dobre* pode vir orixinado por un segmento textual non limitado á palabra emprazada nesa posición, senón que o elemento que orixina o procedemento repetitivo pode ter maiores dimensións, chegando a comprender a totalidade do verso. Esta é a estratexia textual da que se serve Fernan Velho para construír a cantiga *Senhor que eu por meu mal vi* (A259 = LPGP 50,11), na que o artificio se introduce nos vv. 2 e 5 de cada estrofa, pero o trovador non se limita a repetir os rimantes, senón que o proceso iterativo se estende a todo o verso (lixeramente modificado na cobra II ao cambiar a conxunción *poys* por *e*), proporcionando así de forma sintética ao receptor o motivo central da composición, a partida do amante:

**I**  
Senhor que eu por meu mal vi,  
**poys m' eu de vós a partir ey,**

creede que non á en mi  
 senon mort' ou ensandecer:  
**poys m' eu de vós a partir ey**  
 e ir alhur sen vós viver.

## II

Poys vus eu quero mui gram ben  
**e me de vós ey a quitar,**  
 dizer-vus quer' eu ha ren,  
 o que sei no meu coraçom:  
**poys me de vós ey a quitar**

.....

## III

E mal dia naci, senhor,  
**pois que m' eu d' u vós sodes vou,**  
 ca mui ben sōo sabedor  
 que morrerey, hu non jaz al:  
**pois que m' eu d' u vós sodes vou,**  
 senhor que eu vi por meu mal.

## fiinda

E logo hu m' eu de vós partir,  
 morrerey, se mi Deus non val.

Estes casos de repetición íntegra de verso deben ser analizados como una manifestación particular do *dobre*<sup>105</sup>, segundo se desprende doutros exemplos nos que o segmento iterado acada esas dimensións só nalgunha das estrofas da cantiga, mentres que nas restantes o elemento textual repetido vén limitado á posición de rima. Esta situación é ilustrada no *Cancioneiro da Ajuda* pola cantiga *Joana dix' eu, Sancha e Maria* (A104), onde Pero Garcia Burgalês, que sitúa o *dobre* nos versos inicial e final das estrofas, o fai coincidir só na segunda cobra coa repetición do verso completo (“tant' ouve medo que lle pesaria”), mentres que nas restantes o único que coincide exactamente é a palabra situada no final dos versos, aínda que as coincidencias de contido sexan maiores ao tratarse de versos paralelísticos<sup>106</sup>:

<sup>105</sup> Vid. E. Gonçalves, “Des *cansos redondas* dans la lyrique galego-portugaise?”, en N. Henrard – P. Moreno – M. Thiry-Stassin (eds.), *Convergences médiévalas. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tjssens*, Bruxelles, De Boeck, 2001, pp. 185-208; Pérez Barcala, “Angelo Colocci y los procedimientos repetitivos”, pp. 70-77.

<sup>106</sup> A propósito deste tipo de iteracións explica, en efecto, Billy (“L' arte delle connessioni”, p. 12) que “tanto la parola-refrain che il *dobre* si trovano frequentemente accompagnati da un' estensione della

	v. 1	v. 5
I	Joana, dix' eu, [S]ancha e [M]aria	de Joana, de Sancha, de Maria.
II	Tant' ouve medo que lle pesaria	tant' ouve medo que lle pesaria!
III	E pero mais toller non me podia	que est' o mais que me toller podia!
IV	E por aquest' eu viver non querria	Deus me confonda se viver querria!

O único texto da colección trobadoresca estudada no que o *dobre* vén orixinado pola repetición do mesmo termo en todas as estrofas organizase rímicamente en *coblas unissonans*, como parece propio (pois a modificación dos timbres correspondentes a cada rimema noutras tipoloxías estróficas obriga necesariamente a modificar o material léxico). Trátase da cantiga de Roi Queimado *Por mia senhor fremosa quer' eu ben* (A136), na que en cada cobra se repite como rimante dos versos inicial e final un dos termos claves da poética cortés, o polisémico *ben*, que mesmo chega a introducirse no derradeiro verso da *fiinda*, que deste xeito reproduce a estrutura das estrofas, nas que aquel termo tamén ocupaba esa posición (o derradeiro verso) nunha das ocorrencias do elemento xerador do *dobre*:

I  
 Por mia senhor fremosa quer' eu **ben**  
 a quantas donas veg'; e gran sabor  
 ei eu de as servir por mia senhor  
 que amo muit'. E farei a ren:  
 porque son donas, querreilhes fazer  
 serviço sempr', e querreil-as veer  
 sempr' u poder', e dizer d' elas **ben**:

II  
 Por mia senhor, que quero mui gran **ben**,  
 que servirei ja, mentr' eu vivo for'.  
 Mais enquant' ora non vir' mia senhor,  
 servirei as outras donas por én,  
 porque nunca vejo tan gran prazer  
 com' en veê'-las, pois non ei poder  
 de veer mia senhor que quero **ben**.

III  
 Ca, de pran, est' é oge mais de **ben**  
 que ei, pero que sōo sabedor

*repetitio* che può riguardare il verso intero, modulato oppure no dalla *variatio*". Para casos semellantes que afectan á *palavra-rima*, vide *supra* n. 97.

que assi morrerei por mia senhor,  
 veend' as outras, perdendo meu sen,  
 por veer ela, que Deus quis fazer  
 senhor das outras en ben parecer,  
 e en falar, e en tod' outro **ben**.

### **fiinda**

E por aquesta coid' eu a morrer  
 a que Deus fez, por meu mal, tanto **ben**.

Con todo, neste tipo estrófico (as *coblas unissonans*), aínda que os timbres correspondentes a un rimema sexan idénticos, o trobador podía utilizar rimantes diferentes (*sen, ben, en, ...*). Deste xeito, o máis común é que nas cantigas así organizadas o elemento *dobrado* en posición de rima se modifique nas distintas estrofas, (como parecería propio das cantigas estruturadas en *coblas singulares*), circunstancia que non leva parella unha alteración do rimario dos textos (polo que falar de *dobre singulares* podería resultar equívoco). Trátase, como se ve no cadro arriba reproducido, da situación que amosan na práctica do artificio (vinculado á posición de rima) as seguintes cantigas: *Joana, dix' eu, Sancha e Maria* (A104), *Sennor fremosa, conven-mi a rogar* (A116), *A mellor dona que eu nunca vi* (A118), *Sempr' ando coidando en meu corazón* (A134), *Coydávam' eu quand' amor non avía* (A250) e *Meus amigus, muyto mi praz d' Amor* (A264).

E esta mesma realidade (a de cambiar o elemento que dá lugar ao procedemento) é a que se rexistra nas cantigas que distribúen as súas rimas en *coblas doblas*. Este tipo estrófico, como é ben sabido, obriga a mudar os timbres por parellas consecutivas de cobras, polo que o termo que crea o artificio podería coincidir en cada par. Agora ben, esta posibilidade só se rexistra no *Cancioneiro* na composición *Que muit' á ja que a terra non vi*, de Pero Garcia Buralês, na que, en efecto, aproveitando a coincidencia dos timbres das dúas cobras iniciais, se itera nas posicións inicial e final das mesmas a forma verbal *vi*, fronte ao que sucede na III, que posúe rimas diferentes e na que, polo tanto, o termo *dobrado* é outro, *veer*, xogando, deste xeito, o trobador, co *polyptoton* na realización do *dobre* e incidindo na importancia do motivo da visión da amada no texto:

### **I**

Que muit' á ja que a terra non **vi**  
 u est' a mui fremosa mia sennor,  
 de que m' meu trist' e chorando parti,  
 e muit' anvidos e mui sen sabor,  
 por que me disse que me partiss' en!  
 Ay mia sennor e meu lum' e meu ben,  
 mais fremosa das donas que eu **vi**!

**II**

E meus amigos, por meu mal a **vi**  
 das outras donas parecer mellor,  
 e fez mi a Deus veer por mal de min,  
 meus amigos, ca, de pran, a mayor  
 coita do mundo viv' oge poren,  
 como querer lle mellor doutra ren,  
 e nona vej', amigos, u a **vi**.

**III**

Mais u mi a Deus primeiro fez **veer**,  
 mais me valvera de morrer enton,  
 pois que mi a Deus tan gran ben fez querer  
 que ben mil vezes, si Deus me perdon!  
 esmoresco no dia, que non sei  
 que me faço, nen que digo, tant' ei,  
 amigos, gran coita pola **veer**!

Así pois, aínda que, como sucede nesta cantiga, a identidade das rimas en cada parella de estrofas propiciaría que o termo que dá lugar ao *dobre* coincidise tamén en cada par, nos textos dispostos en *coblas doblas* (ao igual que sucede cos organizados en *coblas unissonans*), os trobadores modifican o elemento que orixina o *dobre* en cada unha das cobras, situación que, como pode verse no cadro anterior, é a que rexistran no tratamento do termo iterado as cantigas *Se eu soubesse u eu primeiro vi* (A88), *Por muy coyado per tenh' eu* (A95), *Mentre non soube por min mia senhor* (A110) e *Nostro Senhor e ora que será* (A135). Esta situación chega a darse mesmo naqueles casos en que o procedemento se fai coincidir cunha rima *dobla* nun esquema rimático predominantemente *singulars*, como sucede co *dobre* introducido por Pero Garcia Burgalês no lugar correspondente ao rimema *a* na artificiosa cantiga *Ay eu coitado! e quand' acharei quen* (A102), para a que se remite a *infra*.

E obviamente a modificación dos elementos que orixinan a técnica é obrigada cando o molde formal elixido polo trobador é o das *coblas singulars*, pois é claro que a renovación dos timbres nos que se concreta cada rimema leva asociada a variación do léxico empregado para a materialización do *dobre*, como pode apreciarse no cadro anterior nas cantigas organizadas a partir dese tipo estrófico (cf. A87, A94, etc.).

Como se observa, os trobadores poden utilizar o *dobre* como procedemento para reforzar o esquema rimático dos textos, ao introducilo na posición correspondente a todas as ocorrencias dos rimemas do esquema, ou só a algunhas. Ilustran a primeira situación aquelas cantigas da colectánea nas que o rimema *a* (cf. A87, A110, A135, A141, A186, A235, A258, A309) ou *b* (A155, A224, A259), en todas as súas aparicións,

constitúen o espazo elixido para o emprazamento do *dobre*, singularizándose particularmente as composicións nas que o procedemento se destaca na construción retórica ao estenderse a todos os versos da cantiga. Son tres o textos do *Cancioneiro da Ajuda* que exemplifican esta praxe poética. Na cantiga de amor *Ay eu coitad! e por que vi* (A87), Pero Garcia Burgalês pon en práctica o principio do que as *Leys d' Amors* caracterizan como *rims continuatz*<sup>107</sup>, pois o mesmo timbre se repite en todos os versos de cada cobra (aaaaaaa), aínda que modificándoo nas tres que forman o texto ao construílo en *coblas singulares* (–i na primeira cobra, –en na segunda e –er na terceira). Pero o virtuosismo amosado polo trobador castelán, activo na corte alfonsina, radica non só na dificultade de manter a mesma rima ao longo de cada estrofa, senón en asociar esa rima á repetición do mesmo rimante (*vi* na primeira cobra, *ben* na segunda e *veer* na terceira), xerando así un dos exemplos máis elaborados do *dobre* galego-portugués, que se converte nunha manifestación perfecta dunha das realizacións do que as poéticas occitanas denominan *coblas retronchadas*, porque “en la fi de cascun bordo (...) hom retorna una meteyssha dictio”<sup>108</sup>. Deste xeito, a técnica provenzal convértese no precedente non só da *palavra-rima* ou do *refram* (como xa se advertiu *supra*), senón tamén do *dobre*, como tamén advirte D. Billy<sup>109</sup>. E a complexidade da cantiga aumenta se se ten en conta que presenta, ademais, tres *fíndas*, cada unha das cales retoma a rima de cada unha das cobras, asociándoa tamén á introdución do *dobre* (*min* –f1–, *sen* –f2–, *dizer* –f3–) e converténdose, así, a cantiga nun dos dous únicos exemplos da lírica galego-portuguesa en que a técnica se estende ao remate do texto, como argumenta a referida *Arte de Trovar*. A pericia que existe a elaboración desta cantiga non pasou desapercibida ao primeiro estudoso da lírica trobadoresca peninsular, Angelo Colocci, pois en *B*, onde tamén se reproduce o texto co número 191, o humanista explica que “ogni stanza tutta unicónsona et tre stanze ha tre congedi singula singule”<sup>110</sup>:

<sup>107</sup> “Continuatz es can quatre bordo o mays termeno enayssi per una meteysha maniera” (cf. J. Anglade (ed.), *Las Leys d' Amors*, New York – London, Johnson Reprint Corporation, 4 vols., 1971 (reimpresión da ed. de Toulouse, Librairie Édouard Privat, 1919-1920), vol. II, p. 100). A primeira redacción do tratado matiza a explicación ao indicar que a homofonía pode estenderse a todos os versos da cobra: “rim continuat son can tug li rim termeno per una meteyssha maniera” (cf. Gatién-Arnoult, *Las Flors del Gay Saber*, vol. I, p. 170). Outro exemplo desta estrutura que ofrece o cancionero custodiado no palacio da Ajuda, pero sen vinculalo ao *dobre*, é a cantiga de Roi Paez de Ribela *A guarir non ey per ren* (A197, *LPGP* 147,2), co esquema aaaaaaaa, correspondendo ao rimema o timbre –en na primeira cobra e –ir na segunda. As composicións galego-portuguesas que posúen esquemas formados pola sucesión dun timbre único en cada unha das cobras correspóndense cos esquemas que no *RM* se comprenden entre o 1 e o 5 (Vid. *RM*, p. 49).

<sup>108</sup> Cf. Gatién-Arnoult, *Las Flors del Gay Saber*, vol. I, p. 287.

<sup>109</sup> Vid. Billy, “L' arte delle connessioni”, pp. 17-18.

<sup>110</sup> Sobre esta anotación colocciana vid. Pérez Barcala, “Angelo Colocci y los procedimientos repetitivos”, pp. 64-66.



**I**

Ay eu coitad'! e por que *vi*  
 a dona que por meu mal *vi*!  
 Ca Deus lo sabe, poila *vi*,  
 nunca ja mais prazér ar *vi*,  
 per boa fe, u a non *vi*;  
 ca de quantas donas eu *vi*,  
 tan boa dona nunca *vi*.

**II**

Tan comprida de todo *ben*,  
 per bõa fe, esto sei *ben*,  
 se Nostro Sennor me dé *ben*  
 dela! que eu quero gran *ben*,  
 per bõa fe, non por meu *ben*!  
 Ca pero que ll' eu quero *ben*,  
 non sabe ca lle quero *ben*.

**III**

Ca llo nego pola *veer*,  
 pero nona posso *veer*!  
 Mais Deus que mi a fezo *veer*,  
 rogu' eu que mi a faça *veer*;  
 e se mi a non fezer *veer*,  
 sei ben que non posso *veer*  
 prazér nunca sena *veer*.

**f1**

Ca lle quero mellor ca *min*,  
 pero nono sabe per *mi[n]*  
 a que eu vi por mal de *mi[n]*,

**f2**

Nen outre ja, mentr' eu o *sen*  
 ouver; mais se perder o *sen*,  
 dire[i] o con mingua de *sen*;

**f3**

Ca vedes que ouço *dizer*  
 que mingua de sen faz *dizer*  
 a ome o que non quer *dizer*!

Outros exemplos elaborados do artificio vinculado a todas as aparicións dun rimema do esquema son os constituídos por aquelas cantigas con dous ou máis rimemas, cada un dos cales se asocia en todas as súas ocorrencias a un *dobre*. Como se pode ver no cadro reproducido arriba, esta é a praxe poética que exhiben Pero da Ponte e novamente Pero Garcia Burgalês. O primeiro, na cantiga *Tam muyto vus am' eu, senhor* (A288) estruturada a partir do esquema *aabbaabab*—no que os timbres se modifican en cada unha das tres estrofas ao organizarse en *coblas singulares*—, asocia o rimema *a* na súa totalidade á iteración dun mesmo rimante (que, en función do tipo estrófico elixido, se modifica obrigatoriamente nas distintas cobras: *senhor* (I), *vi* (II), *enton* (III)), de modo idéntico ao que sucede co rimema *b* (*nado* (I), *nada* (II), *guardado* (III)):

**I**

Tam muyto vus am' eu, *senhor*,  
 que nunca tant' amou *senhor*

home que fosse **nado**;  
 pero, des que fui **nado**,  
 non pud' aver de vos, *senhor*,  
 por que dissess': ay, mha *senhor*,  
 en bon pont' eu fui **nado**!  
 Mays quen de vos fosse, *senhor*,  
 bon dia fora **nado**!

## II

E o dia que vus eu *vi*,  
 senhor, en tal ora vus *vi*  
 que nunca dormi **nada**,  
 nen desejei al **nada**  
 se non vosso ben, poys vus *vi*!  
 E dig' a mi: por que vus *vi*,  
 poys que mi non val **nada**?  
 Mal día nad' eu que vus *vi*,  
 e vos bon día **nada**!

## III

Que sse vus eu non viss' *enton*  
 quando vus *vi*, podera *enton*  
 seer d' affam **guardado**;  
 mays nunc' ar fuy **guardado**  
 de mui gram coyta, des *enton*;  
 e entendi-m' eu des *enton*  
 que aquel é **guardado**  
 que Deus guarda; que, des *enton*,  
 é tod' ome **guardado**.

Pola súa parte, Pero Garcia Burgalês, en *Ay eu coitado! e quand' acharei quen* (A102), introduce tres *dobres* en rima, en correspondencia cada un deles con cada unha das tres rimas da cantiga, que organiza o seu rimario a partir do esquema *abbabcc*. Así, modificando obrigatoriamente o elemento repetido en cada unha das estrofas (ao organizarse o texto en *coblas singulares*), o trovador introduce un *dobre* no lugar ocupado polo rimema *a* (cambiando o termo iterado en cada unha das estrofas, aínda que a rima en cuestión sexa *dobla*, o que podería propiciar que o elemento repetido coincidise por parellas de estrofas nesas posicións) –*quen* (I), *ben* (II), *ante mia coita 'ndurar* (III), *logar* (IV)–, outro coincidindo co rimema *b-ir* (I), *fez* (II), *sennor* (III, equív.), *non* (IV)–, e outro en correspondencia coas dúas aparicións do rimema *c*, que pecha as cobras –*vi* (I), *me valla Deus* (II), *veer* (III), *mal* (IV)– e sobre o que, como na composición deste

trobador xa comentada, en correspondencia con cada unha das catro cobras se constrúen as catro *fiindas* da composición, ás que propaga tamén o procedemento –*assi* (f1), *seus* (f2), *prazer* (f3), *val* (f4)—<sup>111</sup>:

**I**

Ay eu coitado! e quand' acharei *quen*  
me dé consello como possa **ir**  
a un logar u eu querria **ir**?  
e non posso! nen ar poss' achar *quen*  
me dé consello como possa **ir**  
veela dona que por meu mal vi,  
mais fremosa de quantas donas vi,

**f1**

E meus amigos, se non est' assi,  
non me dé Deus dela ben, nen de si!

**II**

E por que moiro, querendo lle *ben*;  
ca tan fremosa dona nunca **fez**  
Nostro Sennor de quantas donas **fez**,  
nen tan co[m]prida de tod' outro *ben*.  
Por esta moiro, que Deus atal **fez**,  
e non llo disse, se me valla Deus!  
ca non ousei, assi me valla Deus!

**f2**

E se non, leve Deus u son os seus,  
estes meus ollos que vejan os seus!

**III**

Ca me quis ante *mia coita 'ndurar*  
ca me perder con tan bõa **sennor**  
a que deu tanto ben Nostro **Sennor**,  
e quero m' ante *mia coita 'ndurar*.  
Mais rogarei tanto Nostro **Sennor**  
que el me lev' u a possa veer,  
ca muit' á ja que non pude veer

**f3**

E se os viren, veran gran prazer,  
ca muit' á que non viron gran prazer

**IV**

Niun prazer, ca non fuy a *logar*  
u a eu viss', e por aquesto **non**  
vi nunca mais prazer, nen ja mais **non**

<sup>111</sup> Véxanse as conexións que establece Billy (“L’ arte delle connessioni”, pp. 88-90) entre os textos de Buralês en que a cada cobra corresponde unha *fiinda* na que se recupera o material rimático e ás que se propaga o proceso de iteración de rimantes, con textos de Raimbaut d’ Aurenga e particularmente co *descort* plurilingüe de Raimbaut de Vaqueiras, no que, como se lembrará, para cada unha das cinco *coblas* en linguas distintas, existe unha *tornada* de dous versos nesas mesmas linguas que reproduce as rimas dos dous últimos versos da estrofa correspondente.

mi ar veerei, se non for a <i>logar</i>	
u veja ela, ca sei eu que <b>non</b>	<b>f4</b>
verei prazer e sempr' averei <u>mal</u> ,	Leve os Deus cedo, que pod' e <u>val</u> ,
se non vir ela que vi por meu <u>mal</u> .	u vera[n] ela que tan muito <u>val</u> !

Son estes os tres únicos textos recollidos no *Cancioneiro da Ajuda* que se estruturan na súa totalidade en función do artificio estudado, que deste xeito se converte en piar fundamental na súa construción. O máis frecuente é que, emprazado en posición de rima, o *dobre* se faga coincidir, como se apuntou, con todas ou algunhas das ocorrencias dun dos rimemas do esquema do que forman parte outros rimemas, nos que, en cambio, non vén introducida a técnica. A segunda posibilidade (isto é, utilizar a técnica só nalgunhas das ocorrencias dun dos rimemas) vén exemplificada no cancionero polas cantigas A95, A116, A118, A131, A155, A250, A264, así como por A88, A94, A103, A104, A134, A136, nas que o *dobre* se introduce significativamente nos versos de apertura e peche da estrofa, reforzando deste xeito os esquemas cíclicos sobre os que tales pezas se constrúen, xa que, como explica D. Billy, nestes casos a utilización do *dobre* ten o obxectivo de “sottolineare in tal modo l' unità della strofa, individualizzandola e mettendone in risalto i contorni”<sup>112</sup>.

### 3.3. O *MORDOBRE*

“Mozdobre” é tanto como dobre quanto é no entendimento das palabras, mas as palabras desvaíram-se, porque mudam os tempos. E como vos ja dixi do dobre, outrossi o mozdobr' en aquela guisa e per aquela maneira que o meterem en ùa cobra, assi o deve<m> de meter nas outras e na finda, para ser mais comprimento (IV, VI)<sup>113</sup>.

Esta é a definición que a *Arte de Trovar* ofrece doutro procedemento repetitivo que, coma os anteriores, debe realizarse de maneira simétrica e sistemática ao longo de toda a composición, como se desprende da analoxía que o tratadista establece co *dobre* (“en aquela guisa e per aquela maneira que o meterem en ùa cobra, assi o deve<m> de meter nas outras”)<sup>114</sup>, procedemento do que se distingue porque “as palabras desvaíram-se,

<sup>112</sup> Cf. Billy, “L' arte delle connessioni”, p. 72. Vid. *Ibidem*, n. 106 para as cantigas con esquemas cíclicos nos que o *dobre* se insire nos versos de apertura e peche das cobras.

<sup>113</sup> Cf. Tavani, *Arte de Trovar*, p. 50.

<sup>114</sup> Unha visión diferente do procedemento é a ofrecida por V. Beltrán (“Mozdobre”, en Lanciani –Tavani, *Diccionario da Literatura Medieval*, pp. 467-468), ao incluír dentro do procedemento calquera repetición de palabras nunha cantiga con modificacións flexivas, á marxe de que se respecten as condicións requiridas pola *Poética* de B (“o mozdobre é a repetición léxica no quadro do poema que diz respecto a termos com variações morfológicas”, p. 468). Cf., en cambio, a opinión de Brea – Lorenzo Gradín (*A cantiga de amigo*, p. 210), para as que “tendo en conta que os requisitos esixidos representaban un gran virtuosismo técnico, cremos que crea menos problemas engloba-las outras modificacións flexivas na categoría do *polyptoton*, que non require condicións especiais de composición, e non face-la xeneralización á inversa,

porque mudam os tempos”, isto é, porque os termos repetidos son sometidos a variacións de flexión (e constitúen, pois, unha realización do poliptoto), aínda que non necesariamente verbal, pois, como advirte P. Lorenzo, “aínda que este tipo de variación é a máis empregada, o procedemento abarcaría calquera tipo de modificación morfolóxica efectuada en base a un mesmo lexema”<sup>115</sup>.

Malia poder situarse en calquera posición das estrofas<sup>116</sup>, cando o *mordobre* se empra no final do verso, conéctase coa tradición das *rims derivatius* provenzais<sup>117</sup> aplicadas de forma sistemática e simétrica nos textos<sup>118</sup>. Aínda que con diferentes posibilidades de plasmación (que poden afectar a todos ou algúns dos versos das *coblas*), na poesía dos *trobadors* a derivación en rima establécese, unhas veces, entre as distintas estrofas do texto –práctica que claramente exemplifica a célebre canción de Raimbaut d’ Aurenga *Ar resplan la flors enversa* (BdT 389,16), onde o procedemento se dá entre cada verso das estrofas impares e o correspondente verso das pares– e, outras, dentro de cada unha das *coblas* da composición –como pode verse, entre outros exemplos, na canción *Ara non vei luzir solelh* (BdT 70,7) de Bernart de Ventadorn, na que a relación de derivación ten lugar en cada estrofa entre os vv. 1 e 4, 2 e 5, 3 e 6 e, finalmente, 7 e 8–<sup>119</sup>.

Na tradición lírica peninsular a técnica das *rims derivatius* (cando se dá ao longo de toda a composición pero aplicada exclusivamente dentro de cada estrofa) constitúe unha das realizacións posibles do procedemento categorizado aquí como *mordobre*. Agora ben, cando a técnica se sitúa nese lugar ten implicacións importantes no plano rimático da composición, porque, ao repetirse o mesmo termo con variacións de flexión, os rimemas implicados no proceso teñen que ser distintos e nel pode verse involucrada en ocasións a alternancia de rimas graves e agudas.

No *Cancioneiro da Ajuda* a técnica, limitada á posición final do verso, conta coas ocorrencias que se enumeran a continuación:

---

englobando no *mozdobre* tódalas repeticións de palabras que se introducen na cantiga con relaxación da forma flexiva”. Para as prácticas baseadas na *derivatio* que non deben ser incluídas no procedemento, vid. Lorenzo Gradín, “*Repetitio trobadorica*”, pp. 100-101.

<sup>115</sup> Cf. Lorenzo Gradín, “*Repetitio trobadorica*”, p. 100.

<sup>116</sup> Cf., en cambio, a opinión de Billy (“L’ arte delle connessioni”, p. 18), para quen o tratadista da *Poética* de B designa exclusivamente como *mordobre* “un uso regolato del poliptoto alla rima”.

<sup>117</sup> Subtipo das *rims dictionals*, as *rims derivatius* son definidas do seguinte xeito: “et aytal rim o son dictional per diversas diversas dictios. o per una. si per diversas. adonx si la us se desshen del autre per mermamen o per ajustamen duna letra o duna sillaba o de motas sillabas. adonx son dig rim dirivatiu” (cf. Gatien-Arnault, *Las Flors del Gay Saber*, vol. I, p. 186).

<sup>118</sup> Vid. Frank, *Répertoire Métrique*, vol. I, p. XXXVIII. Para o conxunto de textos da lírica provenzal que utilizan o procedemento, vid. *Idem, Ibidem*, vol. II, pp. 61-62; A. Ferrari, “Rima derivativa e critica testuale: Grimoart Gausmar, *Lanquan lo temps renouvelha* (BdT 190,1)”, *Cultura Neolatina*, LI, 3-4 (1991), pp. 121-206.

<sup>119</sup> Para o funcionamento das *rims derivatius* na produción galorrománica, vid. Billy, *L’ Architecture lyrique*, pp. 14-18, 181-185, 213-220.

<b>JSrzSom</b>	<i>Se eu a mia senhor ousasse</i>	A23 (LPGP78,23)	<b>ababcca</b> (100:57) c. uniss. vv. 1, 2: <i>pensasse/pensar</i> (II), <i>mandasse/mandar</i> (III), <i>perdoasse/perdoar</i> (IV)
	<i>Con vossa coita, mia senhor</i>	A25 (LPGP78,4)	<b>abbacca</b> (161:251) c. uniss. vv. 2, 6: <i>perdi/perder</i> (I), <i>vi/veer</i> (II)
<b>PPon</b>	<i>Se eu podesse desamar</i>	A289 (LPGP120,46)	<b>ababcAC</b> (97:2) c. uniss. vv. 1, 2: <i>desamar/desamou</i> (I), <i>enganar/enganou</i> (II), <i>desampar/desamparou</i> (III), <i>preguntar/preguntou</i> (IV) vv. 3, 4: <i>buscar/buscou</i> (I), <i>desejar/desejou</i> (II), <i>destorvar/destorvou</i> (III), <i>cuydar/cuydou</i> (IV) cf. ref.
<b>MartMo</b>	<i>Cativo! mal consellado!</i>	A304 (LPGP94,7)	<b>ababcdd</b> (112:4) c. uniss. – sing. ( <b>a, b</b> uniss.; <b>c, d</b> sing.) vv. 1, 2: <i>consellado/consellar</i> (I), <i>guisado/aguisar</i> (II), <i>grado/gradoar</i> (III), <i>pagado/pagar</i> (IV) vv. 3, 4: <i>cuydado/cuydar</i> (I), <i>desamado/amar</i> (II), <i>forçado/esforçar</i> (III), <i>mandado/mandar</i> (IV) vv. 5, 6: <i>tennal/ten</i> (I), <i>parecel/parecer</i> (II), <i>lealdade/leal</i> (III), <i>fezesse/faz</i> (IV) vv. 7, 8: <i>vennal/aven</i> (I), <i>merecel/merecer</i> (II), <i>maldade/mal</i> (III), <i>prouguesse/despraz</i> (IV)

Como se observa nos exemplos rexistrados, a derivación en rima (que en todos os casos se basea na modificación flexiva dun verbo) implica poñer en xogo dous rimemas da composición e, no caso de contar cada un deles con dúas ocorrencias, os trobadores poden aproveitar para dar cabida a realizacións diferentes do procedemento, situación da que dan boa conta a *mala cansó* de Pero da Ponte e o texto de Martin Moxa, que se converten nos exemplos máis elaborados de *mordobre* no vértice do verso recollidos no *Cancioneiro da Ajuda*. Non obstante, a situación máis sinxela é a que reflicten as composicións de Johan Soares Somesso, ao introducir o artificio nunha soa ocasión, aínda que os rimemas implicados permitisen, ao contar con máis ocorrencias, amplialo. Como se observa, na cantiga de amor *Con vossa coita, mia senhor* (A25 = LPGP78,4), o artificio vén orixinado pola alternancia nos vv. 2 (rimema *b*) e 6 (rimema *c*) das dúas cobras dos perfectos e infinitivos dos verbos *perder* (cobra I) e *veer* (cobra II) respectivamente. A flexión verbal está presente tamén na outra composición deste mesmo trobador, onde no procedemento (do que queda excluída a cobra inicial) intervén a alternancia de formas do imperfecto de subxuntivo no v. 1 (rimema *a*) e do

infinitivo no v. 2 (rimema *b*) de *pensar* (II), *mandar* (III), *perdoar* (IV), adscribíndose, así, cada un dos rimemas mencionados a un tipo de rima diferente, feminina no caso de *a* (*pensasse* (II), *mandasse* (III), *perdoasse* (IV)), masculina no caso de *b* (*pensar* (II), *mandar* (III), *perdoar* (IV))<sup>120</sup>.

A cantiga *Cativo! mal consellado!* (A304 = *LPGP* 94,7), presumiblemente de Martin Moxa, constrúese a partir de catro *mordobres* distintos (situados por pares consecutivos de versos) que se apoian en formas de derivación de diferente natureza en función tamén do carácter grave ou agudo da rima. Deste xeito, ao corresponder aos rimemas *a* (vv. 1, 3) e *c* (vv. 5, 7) rimas femininas, e a *b* (vv. 2, 4) e *d* (vv. 6, 8) rimas masculinas, o trobador constrúe dúas parellas de *mordobres* distintas nas ocorrencias dos rimemas *a* e *b*, facendo que en correspondencia con *a*, feminina, se sitúen palabras de acentuación paroxítona (participios, ás veces substantivados, ou formas con terminación análoga), mentres que, en correspondencia con *b*, masculina, introduce os infinitivos correspondentes. E nas ocorrencias dos rimemas *c* e *d* introduce outros dous *mordobres* diferentes, baseados tamén na alternancia de formas graves e agudas en relación co tipo daqueles, aínda que neste caso as formas implicadas nos dous procesos de derivación que dan lugar aos dous *mordobres* son de diferente natureza morfolóxica en cada unha das estrofas, circunstancia que, sen dúbida, vén orixinada por realizarse estes dous rimemas (*c*, *d*) como rimas *singulares*, fronte aos outros dous (*a*, *b*), nos que a variación de cobra en cobra non é posible ao materializarse como rimas *unissonans*.

	I	II	III	IV
<i>a</i>	<i>consellado</i>	<i>guisado</i>	<i>grado</i>	<i>pagado</i>
<i>b</i>	<i>consellar</i>	<i>aguisar</i>	<i>gradoar</i>	<i>pagar</i>
<b>a</b>	<b>cuydado</b>	<b>desamado</b>	<b>forçado</b>	<b>mandado</b>
<b>b</b>	<b>cuydar</b>	<b>amar</b>	<b>forçar</b>	<b>mandar</b>
<u>c</u>	<u>tenna</u>	<u>parece</u>	<u>lealdade</u>	<u>fezesse</u>
<u>d</u>	<u>ten</u>	<u>parecer</u>	<u>leal</u>	<u>faz</u>
<u>c</u>	<u>venna</u>	<u>merece</u>	<u>maldade</u>	<u>prouguesse</u>
<u>d</u>	<u>aven</u>	<u>merecer</u>	<u>mal</u>	<u>despraz</u>

Ao organizarse en catro parellas de *mordobres* diferentes, condicionados polas distintas naturezas das rimas<sup>121</sup>, a composición amosa un virtuosismo insólito no *corpus* galego-portugués, onde este procedemento repetitivo baseado na *derivatio* aplicada no final dos versos só adquire semellante relevancia na construción doutras tres pezas<sup>122</sup>: O

<sup>120</sup> Exemplos como estes en que a figura “non se estende a toda a composición, quedando unha das coblas cunha correspondencia parcial ou sen a presenza do artificio”, non deben ser excluídos como manifestacións do mesmo, en opinión de Lorenzo Gradín, “*Repetitio trobadorica*”, p. 102.

<sup>121</sup> Vid. sobre este texto os comentarios de Billy, “L’ arte delle connessioni”, pp. 26-28.

<sup>122</sup> Vid. Montero Santalla, *As Rimas da poesía trovadoresca*, vol. III, pp. 1467-1474.

que seja no pavio (LPGP 68,2), de Johan Fernandez d' Ardeleiro, *En grave dia me fez Deus nacer* (LPGP 121,9), de Pero d' Armea, e *Se eu podesse desamar* (LPGP 120,46), de Pero da Ponte, cantiga esta última tamén recollida no *Cancioneiro da Ajuda*. O segrel galego organiza o texto a partir de dous *mordobres* en rima orixinados pola alternancia de formas verbais en perfecto e infinitivo e dispostos consecutivamente nos lugares correspondentes aos rimemas *a* e *b*. A primeira ocorrencia do rimema *c* (v. 5) queda á marxe do procedemento (aínda que nel se introduce outra técnica iterativa de natureza interestrófica, a *palavra-rima*, *eu*), pero non a segunda, que forma xa parte do *refram*, no que o trobador non deixa de xogar coa derivación verbal infinitivo-perfecto:

	I	II	III	IV
<i>a</i>	<i>desamar</i>	<i>enganar</i>	<i>desampar</i>	<i>preguntar</i>
<i>b</i>	<i>desamou</i>	<i>enganou</i>	<i>desamparou</i>	<i>preguntou</i>
<b>a</b>	<b>buscar</b>	<b>desejar</b>	<b>destorvar</b>	<b>cuydar</b>
<b>b</b>	<b>buscou</b>	<b>desejou</b>	<b>destorvou</b>	<b>cuydou</b>
<i>c</i>	<i>eu</i>	<i>eu</i>	<i>eu</i>	<i>eu</i>
<u>A</u>			<u>dar</u>	
<u>C</u>			<u>deu</u>	

E, unha vez máis, Colocci non obviou o alto grao de elaboración formal da *mala cansó* galego-portuguesa, pois no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (onde lle corresponde o número 980) o iesino indica que os versos están “ad .2. interzate” en clara referencia ás relacións de flexión que se establecen en cada parella de versos, feito que ademais destaca unindo os dous primeiros versos da cantiga por medio dun trazo vertical á dereita<sup>123</sup>.

Os escasos exemplos de utilización do artificio no *Cancioneiro da Ajuda* sitúanse cronoloxicamente entre os inicios do movemento trobadoresco (época á que se adscribe o portugués Johan Soarez Somesso) e a segunda metade do século XIII, momento no que, no círculo da corte castelá, amosaron unha maior pericia no seu manexo Pero da Ponte e Martin Moxa. Non obstante, malia contar con moi poucas mostras na lírica galego-portuguesa, a *derivatio*, emprazada no final do verso e utilizada de forma simétrica e sistemática, foi unha práctica que se mantivo ata a etapa final do “espectáculo” trobadoresco: don Denis serviuse dela na cantiga *Meu amig', u eu sejo* (LPGP 25,48), na que probablemente se inspirou o seu home de confianza Rodrigu' Eanes Redondo para construír as dúas cobras iniciais da cantiga de amor *O que vos diz, senhor, que outra ren desejo* (LPGP 141,3)<sup>124</sup>. E mesmo no segundo cuarto do século XIII, xa na corte do Conde de Barcelos, Johan Fernandez d' Ardeleiro continuaría coa práctica na xa mencionada *En grave dia me fez Deus nacer* (LPGP 121,9).

<sup>123</sup> Vid. Pérez Barcala, “Angelo Colocci y los procedimientos repetitivos”, pp. 94-95.

<sup>124</sup> Vid. Billy, “L' arte delle connessioni”, pp. 53-54.



## ¿TEXTOS DISCORDANTES NO *CANCIONEIRO DA AJUDA*?<sup>1</sup>

MERCEDES BREA

*Universidade de Santiago de Compostela*

Non é preciso lembrar que o *Cancioneiro da Ajuda* (A) é, no seu conxunto, un cancionero *de amor*<sup>2</sup>, un cancionero que foi visto nalgunhas ocasións como un bloque homoxéneo, reiterativo, que podería mesmo (dada a ausencia de rúbricas atributivas) ser obra dun único autor. Grazas ao estudo pormenorizado de C. Michaëlis<sup>3</sup> e outros investigadores, entre os que cabe destacar nos últimos anos a M<sup>a</sup> A. Ramos<sup>4</sup>, cada vez

---

<sup>1</sup> Este traballo enmárcase no proxecto de investigación *O Cancioneiro de xogres galegos*, dirixido por M. Brea e subvencionado pola Xunta de Galicia dentro do seu Programa Sectorial de Sociedade da Información (PGIDIT03SIN20401PR).

<sup>2</sup> É “a mais antiga colección de poesía lírica chegada até nós e representa a transcrição de parte substancial das cantigas d’amor dos trovadores galego-portugueses” (M<sup>a</sup> A. Ramos, “Cancioneiro da Ajuda”, en G. Lanciani – G. Tavani (coord.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 115-117, p. 115).

<sup>3</sup> Vid. *Cancioneiro da Ajuda*. Edición de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, acrescentada de un prefácio de Ivo Castro e do glossário das cantigas (*Revista Lusitana*, XXIII), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990 (reimpr. da edición de Halle, 1904), que contén, ademais da rigorosa edición crítica dos textos (vol. I), un precioso volume II de “Investigações bibliographicas, biographicas e historico-litterarias”. Vid. tamén unha boa parte das súas *Glosas Marginais*, recentemente agrupadas e traducidas en Y. Frateschi Vieira et alii (eds.), *Glosas Marginais ao Cancioneiro Medieval Português de Carolina Michaëlis de Vasconcelos*, Coimbra, Universidade de Coimbra – Universidade de Santiago de Compostela – UNICAMP, 2004.

<sup>4</sup> Vid., entre outros, “A transcrição das *fiindas* no Cancioneiro da Ajuda”, *Boletim de Filologia*, 29, 1984, pp. 11-22; “Novas observações sobre o sistema de numeración do Cancioneiro da Ajuda”, *Boletim de Filologia*, 30, 1985, pp. 33-46; “L’eloquence des blancs dans le Chansonnier d’Ajuda”, en *Actes du XVII Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1986, vol. 8, pp. 215-224; “L’importance des corrections marginales dans le Chansonnier d’Ajuda”, en G. Hilty (ed.), *Actes du XX Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, Tübingen, A. Francke, 1993, vol. 5, pp. 141-152; “O Cancioneiro da Ajuda. História do manuscrito, descrição e problemas”, en M. Cadafaz de Matos (ed.), *Cancioneiro da Ajuda. Apresentação, Estudos e Índices*, Lisboa, Távola Redonda – Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico – Biblioteca da Ajuda, 1994

sabemos un pouco máis desta compilación, pero tamén cada vez van aparecendo novos problemas e novas dúbidas no seu entorno<sup>5</sup>.

No relativo ao xénero, pode manterse a consideración de que se trata, nunha amplísima maioría, de *cantigas de amor*<sup>6</sup> (polo menos se consideramos como variante deste xénero os chamados “escarnios de amor”<sup>7</sup>). Naturalmente, as ‘cantigas de amor’ poden adoptar tamén modalidades diversas, como é –ademais doutras que veremos máis adiante– o caso do *escondit*<sup>8</sup>, ben representado en composicións como *A 17 (Non me posseu, senhor, salvar)*, atribuída en *B (Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa)* 110 a Johan Soarez Somesso; *A 36 (Sennor, os que me queren mal)*, probablemente da autoría de Pai Soarez de Taveirós; *A 115 (Quen vos foy dizer, mia sennor)*, baixo a nome de Fernan Garcia Esgaravunha en *B 231*; *A 178 (Dizen que digo que vos quero ben)*, de Johan Soarez Coelho, segundo *B 329*<sup>9</sup>.

---

(complemento da edición facsimilar do códice), pp. 27-47; “Invoco el rrey Dom Denis...”, Pedro Homem e o *Cancioneiro da Ajuda*, en S. Fortuño – T. Martínez (eds.), *Actes del VII Congrès de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 1999, vol. I, pp. 127-185; “Homens e cancioneros em Évora”, en P. Botta – C. Parrilla (eds.), *Canzonieri iberici*, Noia, Toxosoutos – Università di Padova – Universidade da Coruña, 2001, vol. I, pp. 169-216; “O Cancioneiro ideal de D. Carolina”, en M. Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004 (en adiante, *Actas Ajuda*), pp. 13-40.

<sup>5</sup> As *Actas Ajuda* citadas na nota anterior poden servir de indicador do estado da cuestión en maio de 2004, pois conteñen traballos relativos tanto a problemas codicolóxicos e textuais como a datos biográficos dos trobadores, á métrica, ao vocabulario, a motivos temáticos, etc. Vid. así mesmo o resto dos traballos contidos neste mesmo volume.

<sup>6</sup> Para un estudo de conxunto deste xénero, vid. V. Beltrán, *A cantiga de amor*, Vigo, Xerais, 1995; e E. Fidalgo, “As cantigas de amor”, en M. Brea (coord.), *Literatura. I: A Idade Media*, vol. XXX de *Proxecto Galicia*, A Coruña, Hércules de Edicións, 2000, pp. 41-115.

<sup>7</sup> Son varios os traballos contidos nas *Actas Ajuda* que se ocupan precisamente deste aspecto: G. Videira Lopes, “O *Cancioneiro da Ajuda* e a cuestión dos géneros”, pp. 357-371; X. B. Arias Freixedo, “Ambigüidade e equívoco nas cantigas de amor”, pp. 373-401; M<sup>a</sup> do S. Oliveira Brandão, “A cuestión das lacunas no *Cancioneiro da Ajuda*”, pp. 565-576; S. Gutiérrez García, “A parodia de xéneros a través do léxico do sufrimento nos escarnios de amor galego-portugueses”, pp. 577-593; X. X. Ron Fernández, “O silencio e as marxes do *Cancioneiro da Ajuda*”, pp. 641-666; J. Ventura, “As cantigas intrusas do *Cancioneiro da Ajuda*”, pp. 667-673.

<sup>8</sup> Vid. M. Brea, “El *escondit* como variante de las cantigas de amor y de amigo”, en A. A. Nascimento e C. Almeida Ribeiro (eds.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura medieval (Lisboa, 1991)*, Lisboa, Cosmos, 1993, vol. IV, pp. 175-187.

<sup>9</sup> Tanto os textos coma os nomes dos trobadores reproducense a partir de *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievas, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, preparado por F. Magán Abelleira, I. Rodiño Caramés, M. del C. Rodríguez Castaño, X. X. Ron Fernández, co apoio de A. Fernández Guiadanes e M. del C. Vázquez Pacho, coord. por M. Brea, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996.

En calquera caso, o que non son as cantigas de amor de *A*, dende o punto de vista temático, é repetitivas<sup>10</sup>, posto que nelas poden atoparse manifestacións dos máis diversos elementos e matices relacionados co sentimento amoroso<sup>11</sup>, dende o seu nacemento a través dos ollos<sup>12</sup> ata a coita e a morte pola súa causa<sup>13</sup>, pasando polo panexírico da dama, o temor do trovador a manifestarlle directamente o seu amor, a prevención diante dos *miscradores*<sup>14</sup>, o ‘servizo vasalático’<sup>15</sup> e a submisión do namorado, a *sanha* da señora, a desmesura<sup>16</sup>, o desamparo<sup>17</sup>, a petición de *ben*<sup>18</sup> e a obtención de *mal*, as invocacións a Deus, ao Amor e aos propios amigos, etc.

Máis aínda: en *A* pódense atopar algúns dos escasos textos que fan referencia tanto ao matrimonio como á morte da amada. O primeiro dos motivos citados<sup>19</sup> é ilustrado por dúas cantigas (*A* 34 e *A* 35), atribuídas en *B* 149 e 150 a Pai Soarez de Taveirós, nas que o trovador lamenta que os seus ollos teñan que sufrir o tremendo pesar que Deus lles causa “ca vos faran cedo veer / a por que eu moiro, casar” (II, vv. 1-2)<sup>20</sup>, e casar con alguén que non a merece, como se desprende do segundo texto (nº 8 na ed. Vallín),

<sup>10</sup> Pode verse o resumo ofrecido, nas *Actas Ajuda*, por A. Castellucci, “Temas e motivos no *Cancioneiro da Ajuda*”, pp. 331-350; e G. Vallín, “¿Temas y motivos en el *Cancioneiro da Ajuda*?”, pp. 351-356.

<sup>11</sup> Poden atoparse mostras de case todos os especificados no estudo dos campos sémicos realizado por G. Tavani, *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia, 1986, pp. 104-134. Vid. tamén, entre outros, J.-M. d’Heur, *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup>)*, Liège, Université de Liège, 1975, pp. 435-563; V. Beltrán, *A cantiga de amor*, pp. 39-72; E. Fidalgo, “As cantigas de amor”, pp. 46-107; X. R. Pena, *Historia da literatura medieval galego-portuguesa*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 2002, pp. 129-137.

<sup>12</sup> Vid., entre outros, J. A. Souto Cabo, “Aproximaçom ao motivo dos olhos nas cantigas de amor e de amigo”, *Agália*, 16, 1988, pp. 401-420; G. Pérez Barcala, “Ay lume d’estes olhos meus: O lume, a *descriptio amantium* e o sufrimento amoroso na lírica galego-portuguesa”, *Actas Ajuda*, pp. 595-626.

<sup>13</sup> Vid., entre outros, E. Corral Díaz, “Pero sei que me quer matar ... aquel matador’: a conceptualización de ‘matar’ no *Cancioneiro da Ajuda*”, *Actas Ajuda*, pp. 261-276.

<sup>14</sup> Vid. M. Brea, “Anotaciones sobre la función de los *miscradores* en las cantigas de amor gallego-portuguesas”, *Cultura Neolatina*, 52, 1992, pp. 167-180.

<sup>15</sup> Vid., entre outros, A. Pichel, *Ficción poética e vocabulario feudal na lírica galego-portuguesa*, A Coruña, Excma. Deputación Provincial, 1987.

<sup>16</sup> Vid. E. Fidalgo, “‘E desmesura fazedes / que de min non vos doedes’: la reputación de la dama”, *Actas Ajuda*, pp. 313-330.

<sup>17</sup> Vid. M. Brea, “El desamparo amoroso en la lírica gallego-portuguesa”, *Iucundi acti labores. Estudios en homenaje a Dulce Estefanía Álvarez*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2004, pp. 219-229.

<sup>18</sup> Vid., entre outros, S. Spina, “O ‘fazer bem’ dos cantares trovadorescos”, apéndice II de *Do formalismo estético trovadoresco*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1966, pp. 176-185.

<sup>19</sup> Sobre esta cuestión, vid., entre outros, X. B. Arias Freixedo, “O motivo do ‘casamento da senhor’ nas cantigas d’amor”, en D. Kremer (ed.), *Homenaxe a Ramón Lorenzo*, Vigo, Galaxia, 1998, vol. I, pp. 122-134; e M<sup>a</sup> da C. Vilhena, “A amada nas cantigas de amor: casada ou solteira?”, en *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, 1991, pp. 209-221.

<sup>20</sup> A composición leva o número 7 en *Las Cantigas de Pay Soarez de Taveirós*, estudio histórico y edición de Gema Vallín, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1996.

centrado na morte por amor de quen nunca recibiu *ben* da súa señora e que só na última estrofa engade “e quen a viu levar a quen / a non valia, nen a val” (IV, vv. 3-4)<sup>21</sup>. De xeito similar, tamén Fernan Velho sofre pola confirmación dun dos seus máis negros temores, “de vus casaren”, como reitera o inicio do primeiro verso do refrán de *A 258*<sup>22</sup>.

A morte da amada, que servirá de núcleo argumental aos cancioneros de Dante e Petrarca, non é un motivo moi frecuente na lírica trobadoresca<sup>23</sup>, e tampouco é fácil determinar cando se trata realmente dunha morte física, porque “la mort de la dame reste avant tout une mort lyrique, qui peut bien concerner aussi un lieu-symbole de l’idéal poétique de l’auteur, une allégorie”<sup>24</sup>. É moi significativo o caso de Guiraut Riquier, porque a morte do seu *Belh Deport* representa “le point culminant de la chute de son idéal de poète de cour, qui le pousse à laisser les *vanitates* et à chanter une *dame* plus digne et fiable, la Vierge Marie, désignée par le même *senhal*: presque une

<sup>21</sup> Sobre este motivo dun matrimonio que non convén a tal señora incide tamén a *tensó* entre Johan Airas e Johan Vaasquiz (*B 1551*), na que o primeiro se manifesta misóxino porque a dama que el servía “casou-s’ora, por mi pesar fazer / con quena nunca amou nen amará” (vid. *El Cancionero de Joan Airas de Santiago*, edición y estudio de J. L. Rodríguez, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1980, nº 81, II, vv. 6-7).

<sup>22</sup> Vid. G. Lanciani, *Il Canzoniere di Fernan Velho*, L’Aquila, Japadre, 1977, onde esta cantiga figura co número 2. Téñase en conta que o resto das composicións en que se fai referencia ao casamento da dama entran, dunha ou doutra maneira, no xénero de escarnio. Pénsese, por exemplo, en *Meu senhor Rei de Castela* (*B 966, V 553*), na que Johan Airas se vai “querelar” diante do monarca porque aquel “con quen se foi casar” (I, v. 5) a doncela que el amara e pola que trobaba o quere agora matar (o que, ao final, lle vén pedir ao rei é que chame á súa presenza a dona e mais a el, porque “se s’ela de min queixar / de nulha ren que dissesse, / en sa prison quer’ entrar”, III, vv. 5-7); vid. ed. J. L. Rodríguez, nº 70. Ou en *Ogan*, en *Muimenta* (*B 104*), na que Johan Soarez Somesso refire cómo “viv’ en mui gran tormenta / Dona Orrac’ Abril, / per como a quer casar seu pai” (I, vv. 3-5). Vid. tamén os consellos que dá Estevan da Guarda a unha doncela que quere casar (*B 1311, V 916*), ou os cambios de nome que experimenta Dona Biringela “des que foi casada” (*B 415 / V 26, I, v. 6*) e a negativa de Tareija Lopiz a casar con Pero Marinho nunha cantiga de Afonso Soarez Sarraça (*B 1622, V 1155-1156*).

<sup>23</sup> Para V. Bertolucci Pizzorusso (“La mort de la dame dans les genres lyriques autres que le *planb*”, en G. Kremnitz et al. (eds.), *Le rayonnement de la civilisation occitane à l’aube d’un nouveau millénaire. Actes du 6<sup>e</sup> Congrès International de l’Association Internationale d’Études Occitanes (12-19 septembre 1999)*, Wien, Praesens, 2001, pp. 327-333), “les effets gênants que cette mort va provoquer, en tant qu’elle abolit la relation fondamentale du chant, peuvent peut-être expliquer son extrême rareté dans la poésie troubadouresque, ainsi que son apparition tardive” (p. 327). Téñase en conta que tampouco son frecuentes os *planhs* dedicados á morte dunha muller (cinco occitanos, catro franceses, catro italianos, e un galego-portugués, o de Pero da Ponte á raíña Beatriz de Castela), e nin sequera se trata sempre da amada.

<sup>24</sup> Cfr. V. Bertolucci, “La mort de la dame...”, p. 327. Neste traballo, V. Bertolucci comenta os textos de Salh d’Escola (que se escusa de declarar que canta de amor por unha amiga morta, cando en realidade está viva), Lanfranc Cigala e Blacasset (que se refire realmente á “morte” mundana, pois fala de dúas damas que entran nun convento), e un *partimen* entre Guilhem de la Tor e Sordel, que discuten sobre se un namorado, despois da morte da súa amada, debe seguila ou continuar gozando da vida. Lembra tamén que, nalgunhas *vidas* (como a de Folquet de Marselha), a morte da dona formando como determinante do abandono da actividade trobadoresca e da entrada na vida relixiosa.

métamorphose”<sup>25</sup>. En *A* atópase un dos exemplos máis representativos do tratamento da morte da amada<sup>26</sup>, a cantiga *Se a Deus algun mal mereçi* (*A* 100), atribuída en *B* 207 a Pero Garcia Buralês, na que o trobador se considera obxecto dunha vinganza divina,

ca me fez mui bõa dona veer  
e mui fremos’, e ar fez me des i  
que lle quis sempre doutra ren mellor  
e pois mi aquesto fez Nostro Sennor,  
ar fez ela morrer e leixou mi

viver no mundo [...]

(I, vv. 3-7 – II, v. 1)<sup>27</sup>,

<sup>25</sup> Cfr. V. Bertolucci, “La mort de la dame...”, pp. 331-332. É unha actitude moi próxima (aínda que o Rei Sabio non empregue o recurso da morte das damas terreas) á que adopta Alfonso X cando decide abandonar o canto ás damas deste mundo para consagrarse á mellor que Deus puido crear, a súa propia Nai; cfr. o “Prólogo” que compuxo para o seu cancionero marial en E. Fidalgo (coord.), *As Cantigas de Loor de Santa María*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003.

<sup>26</sup> Resulta de grande interese, a este respecto, a *tensó* (considerada “escarnio literario” en *O cancionero de don Afonso Sanchez*, edición e estudio de M. Arbor Aldea, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2001, p. 242 –véxase o comentario correspondente en pp. 245-249–) entre Afonso Sanchez e Vasco Martins de Resende (*B* 416, *V* 27, conservada tamén nun manuscrito en Porto e noutro en Madrid) na que o primeiro lle pregunta ao outro por qué non morreu cando o fixo a súa señora, en lugar de continuar cantándolle como se estivese viva; a resposta é que, en realidade, está ben viva, probablemente nun convento (Vid. tamén Dom Afonso Sanchez, *Le poesie*, edizione a cura di Nicoletta Longo, Roma, Bagatto Libri, 2002, pp. 141-144), como no caso de Blacasset comentado *supra*, na nota 24; ou no de Johan Garcia de Guilhade (*B* 425, *V* 37), para quen Dordia Gil e Guiomar “se fõron perder e matar” cando “prenderon ordin” (I, v. 1 e 4, respectivamente; a cantiga leva o número 14 na edición de O. Nobiling, “As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade, Trovador do século XIII”, *Romanische Forschungen*, 25, 1908, pp. 641-719).

<sup>27</sup> Vid. P. Blasco, *Les chansons de Pero Garcia Buralês, troubadour galicien-portugais du XIIIe siècle*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro Cultural Português, 1984, n.º 22. O trobador insiste neste tema nas cantigas *B* 221 e 223 (números 34 e 36, respectivamente, na ed. de Blasco), nas que as queixas se revolven en auténticas blasfemias contra Deus, ao que chega a desexar que “El se veja en poder de Judeus / como se vyu ja outra vez prender!” (34, III, vv. 6-7), e do que renega abertamente: “non creerey que o Judas vendeu, / nen que por vos na cruz morte predeu, / nen que filh’este de sancta Maria” (36, II, vv. 2-4). Vid. ao respecto (ademais de V. Bertolucci, “La mort de la dame...”), G. Gouiran, “*Os meum replebo increpationibus* (*Job*, XXIII, 4). Comment parler à Dieu sans prier, ou la contestation contre Dieu dans les lyriques occitane et galáico-portugaise”, en M. Brea (coord.), *O Cantar dos trobadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 77-98 (especialmente, para P. Garcia Buralês, pp. 94-96); e C. P. Martínez Pereiro, “*Trobar d’escarnho e d’amor* contra Deus (Das difusas fronteiras do “xénero dubidoso” na lírica galego-portuguesa medieval)”, en J. M. Carrasco – A. Viudas Camarasa (eds.), *Actas del Congreso Internacional Luso-Español de Lengua y Cultura en la Frontera (Cáceres, 1-3 diciembre 1994)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, vol. I, pp. 43-63.

se ben en *A* 107 (*B* 216) a dor por esa perda vai ser substituída por un novo amor, que o reconcilia con Deus:

Ora veg'eu que xe pode fazer  
 Nostro Sennor quanto xe fazer quer,  
 pois me tan bõa dona fez morrer  
 e mi ora fez veer outra molher,  
 per boa fe, que amo mais ca mi!  
 (I, vv. 1-5)<sup>28</sup>

Este cambio de *señor* podería poñerse en relación co tipo denominado *chanson de change*<sup>29</sup>, coa que presentan tamén vínculos outras cantigas contidas en *A*, como *A* 21 (atribuída en *B* 114 a Johan Soarez Somesso), que remata cos versos:

E por esto perdi o sen  
 por tal dona que me non val!<sup>30</sup>  
 E pero non direi por quen;  
 mais per muitas terras irei  
 servir outra, se poderei  
 negar esta que quero ben  
 (IV, vv. 2-7).

De todos modos, non queda claro se a partida para buscar outra *señor* responde realmente a unha intención de cambio ou se trata dunha “pantalla” para que non se descubra a identidade da dama cantada<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> Este grupiño de composicións de Pero Garcia Buralês veñen a confirmar a hipótese de V. Bertolucci de que o motivo da morte da dama, que aparece nos xéneros líricos sobre todo a finais do s. XIII, “va renouveler la *raison* de la poésie amoureuse pour en devenir un des thèmes principaux: il parvient ainsi à acquérir une fonction dynamique centrale dans les parcours littéraires des poètes qui aiment les tracer eux-mêmes à l'intérieur de leur production lyrique” (“La mort de la dame...”, p. 332). Algo semellante sucede con Don Pedro de Barcelos, que, despois de chorar a morte da súa amada en *Que muyto bem me fez Nostro Senhor* (*B* 608, *V* 210), agradece a Deus que o compensara dándolle “outra senhor muy melhor”, en *Tal sazom foy em que eu ja perdi* (*B* 610, *V* 212); vid. M. Simões, *Il Canzoniere di D. Pedro, conte di Barcelos*, L'Aquila, Japadre, 1991, números 1 e 3 respectivamente.

<sup>29</sup> Vid. V. Bertolucci, “Motivi e registri minoritari nella lirica d'amore galego-portoghese: la *cantiga de change*”, *O Cantar dos trovadores...*, pp. 109-120. J. C. Ribeiro Miranda (“Le surgissement de la culture troubadouresque dans l'occident de la Péninsule Ibérique (II). Les genres, les thèmes et les formes”, en A. Toubert (ed.), *Le Rayonnement des Troubadours. Actes du colloque de l'AIEO (Amsterdam, 16-18 octobre 1995)*, Amsterdam, Rodopi, 1998, pp. 97-105) considera que “Ce thème paraît, d'ailleurs, constituer un des emblèmes des premiers troubadours galiciens-portugais” (pp. 100-101).

<sup>30</sup> Esta referencia a unha “dona que me non val” podería facernos pensar tamén na *mala cansó* (vid. infra), que “se confunde con frecuencia con el *comjat* o con la *chanson de change*” (I. de Riquer, “Amor (motivo da mala cansó)”, en *La parola del testo. Studi in onore di Giuseppe E. Sansone*, Roma, Zauli, vol. II, no prelo).

<sup>31</sup> Dúbdas semellantes esperta outra composición do mesmo trovador, *B* 106, na que declara que cambiou unha *donzela* por unha *dona* que a semella moito, na que non é doado decidir se son dúas damas

As restantes pezas de *A* que se poden relacionar coa *chanson de change* son: *A* 48, na que Martin Soarez utiliza claramente o motivo para protexer a identidade da amada diante dos que pretenden coñecela (“d’outra sennor me-lhis farei / ond’aja mais pouco pavor”, IV, vv. 6-7); *A* 127, na que Fernan Garcia Esgaravunha confesa que atopou “ũa dona mellor parecer / de quantas outras eno mundo vi, / e por aquela logo me parti / de quant’eu al no mundo desejava” (I, vv. 3-6); e *A* 309, de Roi Fernandiz, na que predomina a ironía de alguén que vivía tranquilo e recuperara o sono pero volve a padecer mal, “ca o dem’agora d’amor / me fez filhar outra senhor!” (refrán).

## 1. NAS FRONTEIRAS XENÉRICAS ENTRE AMOR E ESCARNIO

Como destacou V. Bertolucci<sup>32</sup>, a dor do trobador pola morte da súa amada pode desembocar nun sentimento de ira contra ese Ser Supremo que permitiu tamaña desgraza e levalo mesmo a proferir todo tipo de inxurias e blasfemias. Pero non é este o único motivo que pode provocar esta “contestation contre Dieu”, posto que, aínda que “il ne semble vraiment pas qu’on puisse parler d’un genre”<sup>33</sup> e tampouco atopamos manifestacións tan ousadas como as estudadas por G. Gouiran no traballo citado<sup>34</sup>, *A* presenta algúns exemplos de textos nos que o trobador amosa unha certa xenreira contra un Deus que non vén no seu auxilio como debera (permitíndolle ver a súa señora e/ou obter dela *ben*)<sup>35</sup>, como a que inicia precisamente coa exclamación *Que sen-mesura Deus é contra mi!* (*A* 146), atribuída en *B* 269 a Vasco Gil, que o acusa mesmo de querer “guerrear” (III, v. 3) con el<sup>36</sup>; ou *A* 209 (*B* 360), na que Johan Lopez d’Ulhoa aplica un modelo de queixa indirecto: como sempre que lle pide a Deus que lle conceda os favores da dama non obtén satisfacción algunha, agora vai cambiar de estratexia, a ver se consegue enganalo:

---

distintas ou a mesma, que estaba solteira cando el se puxo ao seu servizo e despois casou. Vid. o comentario que, noutro sentido, fai desta composición J. C. Ribeiro Miranda (“Le surgissement...”, p. 102): “c’est que la *donzela* lui est défendue et doit être remplacée par la *dona*, bien qu’il sache que le service fait à celle-ci est forcément négatif”.

<sup>32</sup> Vid. V. Bertolucci, “La mort de la dame...”, pp. 330-331.

<sup>33</sup> Cfr. G. Gouiran, “*Os meum replebo...*”, p. 90.

<sup>34</sup> Son: unha das xa citadas (n. 27) de Pero Garcia Burgalés (*B* 223), unha de Pero Goterrez (*B* 922, *V* 510) e dúas de Gil Perez Conde (*B* 1527 e 1528).

<sup>35</sup> C. P. Martínez Pereiro, “*Trobar d’escarnho...*”, pp. 47-48, engade a estes dous e aos catro estudados por G. Gouiran, outros tres: un de Johan Lobeira (*B* 245), outro de D. Pedro de Barcelos (*B* 609, *V* 211) e o outro (*B* 221) de Pero Garcia Burgalés ao que fixemos referencia *supra*.

<sup>36</sup> Vid., ao respecto, C. P. Martínez Pereiro, “*Trobar d’escarnho...*”, pp. 56-57, que considera que “o confronto xa se establece desafiante desde o rancor, iterando a negación de Deus como contundente resposta á vontade do *guerrear* divino contra o namorado” (p. 56).

Pois assi é que m'el sempre deu al,  
 e al deseg'eu no meu coraçõ,  
 rogar-lh'-ei est', e cuidará que non  
 será meu ben e dará mi-o por mal  
 (III, vv. 1-4)<sup>37</sup>.

E, cando Deus non responde como se espera del, sempre cabe o recurso de encomendarse ao Demo<sup>38</sup>, como recolle o refrán dunha cantiga que permanece anónima (A 274), *Tan muito mal me ven d'amar*:

ao demo comend'Amor  
 e min, se d'amar ei sabor!

Estes textos que conteñen improperios contra Deus<sup>39</sup> atópanse nunha situación case limítrofe entre a *cantiga de amor* e a *cantiga de escarnio*<sup>40</sup>, sen que se poida establecer realmente unha nova tipoloxía para clasificalos<sup>41</sup>; pero son mostras claras da existencia

<sup>37</sup> Noutros casos, o que se amosa é a imaxe dun Deus vingador, como declara explicitamente Johan Perez d'Aboim en *Nostro Senhor, que mi-a min faz amar* (A 157), na que resposta por si mesmo a pregunta “:por quê me fez el tal senhor filhar?” (II, v. 7) do seguinte xeito:

Be'-no sei eu, fez-mi-o por se vengar  
 de mi, per esto e non per outra ren;  
 se lh'algun tempo fiz pesar, por én  
 me leix'assi deseparad'andar  
 e non me quer contra ela valer.  
 Por me fazer mayor coita soffrer  
 me faz tod'est', e non me quer matar  
 (estrofa III).

Sobre este Deus vingador, como vertente agresiva do “Deus omnipotente e responsábel último do amor”, dun “Deus malvado e cruel”, vid. C. P. Martínez Pereiro, “*Trobar d'escarnho...*”, pp. 48-53, onde se poden atopar outros exemplos representativos desta visión divina e da súa función poética.

<sup>38</sup> Téñase en conta, de todos os xeitos, que neste caso non se renega directamente de Deus, pois a quen se culpa do mal padecido é a Amor; e esa é tamén a razón de que Amor vaia encomendado ao Demo xunto co propio trobador-namorado.

<sup>39</sup> Xa tivemos ocasión de ver cómo tamén algúns dos textos que toman como motivo argumental a morte da dama poden adquirir matices paródicos, ata o punto de ser considerados ‘escarnios literarios’.

<sup>40</sup> De feito, por exemplo, as composicións citadas de Gil Perez Conde están situadas en B no sector correspondente ás cantigas de escarnio e maldicir.

<sup>41</sup> Concordamos con I. Rodiño Caramés (“Escarnio de amor. Caracterización e corpus”, en *Actes del VII Congrès...*, pp. 245-262) en manter estes textos diferenciados dos *escarnios de amor* (vid. *infra*): “Esa crítica a Deus pode adquirir diversos matices, desde a simple queixa ata o aberto escarnio e o vituperio case herético. Tampouco esta falta de moderación e comedimento semellan moi cortesese, pero nin sequera nas máis abertamente escarniñas as consideraríamos escarnios de amor” (p. 249). De todos modos, é certo que, se xa é sutil ás veces a liña que separa a ‘cantiga de amor’ da ‘cantiga de escarnio’, non é doado establecer límites precisos entre ‘escarnio contra Deus’, ‘mala cansó’, ‘escarnio de amor’, etc., pois todos os textos recollidos baixo estas etiquetas teñen en común o feito de aparentar ser ‘cantigas de amor’ e de conter elementos ou empregar procedementos máis propios da parodia ou da sátira; por iso, porque poden oscilar



de polo menos diversas modalidades, tendencias, “ensaíos” ou buscas de elementos diferenciais dentro de *A*<sup>42</sup>.

E non son os únicos exemplos, posto que nunha situación semellante se atopa o que, adoptando a terminoloxía empregada para algunhas composicións occitanas, poderíamos denominar *mala cansó*<sup>43</sup>, da que se poderían apreciar trazos en cantigas como *Se eu podesse desamar* (*A* 289)<sup>44</sup>, que *B* 980 e *V* (*Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*) 567 atribúen a Pero da Ponte, e a que aparece a continuación desta nos tres cancioneros, *Agora me part'eu mui sen meu grado*<sup>45</sup>. Na primeira delas, o trobador manifesta o seu desexo de vinganza contra a señora cruel que só lle causa coita: se puidese deixar de amala e buscarlle mal, daríalle a ela esa mesma coita; pero, como non pode facelo, límitase a rogar a Deus que a desampare (como ela o desampara), para el poder durmir de novo; toda a composición amosa a loita interior entre a vontade de devolverlle mal por mal e o recoñecemento da imposibilidade de facelo: “E por esto lazero eu, / porque non poss'eu coyta dar / a quen mi sempre coyta deu” (IV, vv. 5-7)<sup>46</sup>. A segunda cantiga<sup>47</sup> é tal vez máis concluínte, pois parte da separación “mui sen meu grado” (I, v. 1) da amada, o que leva o namorado a pedirlle a morte a Deus “se m'el non dá consselho” (I, v. 8); en caso de producirse esa continxencia, a responsabilidade cairá directamente sobre a dama: “que a vo'lo demande meu linhage!” (II, v. 8) e “desampare-vus Deus, a que o eu digo!” (III,

---

entre dous ou máis grupos, a ordenación que seguimos na nosa exposición non pretende converterse nunha clasificación.

<sup>42</sup> C. P. Martínez Pereiro concluía a súa análise coas seguintes consideracións: “non foi a nosa intención propor novos xéneros ou subxéneros, mais reflectir sobre algunhas mostras textuais das ‘zonas de sombra’ ou do ‘xénero duvidoso’ de que ao iniciar estas liñas falámos, porque somos conscientes de que, á forza de proclamar de cada cousa que non é, “no fondo”, máis do que outra, acabamos por invertir o sentido das cousas, até o punto de perder todo o sentido e toda a posibilidade de fixar con claridade e distinción, no noso caso, liñas evolutivas e textos específicos dentro do conxunto dun xénero” (“*Trobar d'escarnho...*”, p. 63).

<sup>43</sup> Vid. ao respecto algúns dos traballos de I. de Riquer, como *Contra las mujeres: poemas medievales de rechazo y vituperio*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998; “La mala domna chez les troubadours provençaux et les poètes catalans”, *Actes du Colloque ‘La poésie en langue d’oc des troubadours à Mistral’*, Paris, La France Latine, 1999, pp. 171-188; “Amor (motivo da mala cansó)”.

<sup>44</sup> Vid. ao respecto A. J. Brea Hernández, “‘Se eu podesse desamar’ de Pero da Ponte: um exemplo de ‘mala cansó’ na lírica galego-portuguesa?”, en *O Cantar dos Trobadores...*, pp. 351-372.

<sup>45</sup> Para esta cantiga, vid. V. Beltrán, “Los trovadores en las cortes de Castilla y León. II. Alfonso X, Guiraut Riquier y Pero da Ponte”, *Romania*, 107, 1986, pp. 486-503, que considera que o trobador se inspirou en Guiraut Riquier coa intención de parodiar a súa poética amorosa.

<sup>46</sup> Cfr. Pero da Ponte, *Poesías*, ed. de S. Panunzio, Vigo, Galaxia, 1991, pp. 82-84. Para S. Marcenaro (“La zona grigia: fra parodia e satira nelle *cantigas* medievali galego-portoghesi”, *Medioevo Romano*, 27, 2003, pp. 86-112), “Questo tipo di “sirventese d’amore”, oltre a sottoporre a critica e deformazione i luoghi comuni della lirica d’amore, pone fra le righe un’indubbia consapevolezza della natura fittizia ed esausta di quei temi, se non già una velata volontà di abbandonarli per procedere oltre” (p. 95).

<sup>47</sup> Ed. Panunzio, pp. 85-87.

v. 8)<sup>48</sup>. De todos modos, o remate da composición volve ser unha petición de auxilio divino: “Ay Deus! Valed’ a hom que d’amor morre!” (IV, v. 8)<sup>49</sup>.

Poden apreciarse tamén elementos de *mala cansó*<sup>50</sup> en *A 15, De quant’eu sempre desejei*, e *A 18, Agora m’ei eu a partir* (atribuídas en *B 108* e *111*, respectivamente, a Johan Soarez Somesso), nas que o trobador manifesta abertamente a súa contrariedade por ter que afastarse da dama e advírtelle “que muita guerra lhe farei” (*A 15, II, v. 3*), tomando vinganza de “un seu ome” (*A 15, II, v. 6*), porque o fai culpable de que ela lle queira mal:

todavía penhor quererí  
 filhar por mi, e tolher-lh’-ei  
 est’ome por que me mal quer  
 (*A 15, III, vv. 5-7*).

un vassalo soo que á,  
 de pran, de morte perdê-l’-á  
 por esta cuíta en que me ten  
 (*A 18, II, vv. 5-7*).

As dúas rematan de xeito similar; compárese a cuarta e última estrofa de cada unha delas:

*A 15*  
 E pois lh’eu est’ome tolher’,  
 faça m’ela mal, se poder’,  
 e non o poderá fazer;  
 mais pod’entender, se quiser’,  
 que logu’eu guardado serei  
 d’ela, e non a temerei  
 des que lh’eu esto feit’ouver’.

<sup>48</sup> Vid. tamén E. Fidalgo, “E desmesura fazedes...”, pp. 320-321.

<sup>49</sup> Como sinala I. de Riquer (“Amor (motivo da *mala cansó*)”, no prelo), nas *malas cansós* galego-portuguesas non hai “violentos insultos a la señora. Las más duras imprecaciones que hemos encontrado están en el deseo del trovador de que Dios le dé a la *senhor* toda la *coita* que él padece [...]. Los denuestos más duros van contra Amor o contra Dios a quienes el trovador culpa de sus sentimientos hacia una *senhor* que no le corresponde. Es este el aspecto más original de estas cantigas respecto al modelo provenzal”. Máis adiante, engade que “están todas impregnadas de un tono lastimero”.

<sup>50</sup> I. de Riquer establece (en “Amor (motivo da *mala cansó*)”, sobre todo) unha serie de trazos que serven para caracterizar esta modalidade na lírica occitana e contrástaos logo cos presentes nas composicións galego-portuguesas que aparentan aproximarse a ela.

A 18  
 E pois me Deus poder non dá  
 de me per al-ren defender,  
 est'averi a fazer ja;  
 e ela ben pod'entender  
 que esta morte ben me jaz,  
 ca non poss'eu viver en paz  
 enquanto lh'est'ome viver'!

Unha situación diferente, pero igualmente fronteiriza, ocupa *Quen viu o mundo qual o eu ja vi* (A 305, probablemente de Martin Moxa), que inserta o seu discurso amoroso (“Viv'eu en tal mund', e faz-m'i viver / ùa dona que quero muy gran ben, / e muyt'á ja que m'en seu poder ten, / ben de-lo temp'u soyan amar”, IV, vv. 1-4)<sup>51</sup> no tópico do *ubi sunt?* tan caro a Marcabru:

U foy mesur', ou grãadez u jaz?  
 Verdad'u é? Quen á amigo leal?  
 Que fuy d'amor ou trobar porque fal?  
 A gent' é trist'e sol non quer cantar!  
 Quand'est'eu cat'e quanto mal ss'i faz,  
 Porque me non vou algur esterrar,  
 Se poderia mellor mund'achar?  
 (estrofa III)

O texto pode ser considerado unha *cantiga moral*<sup>52</sup>, igual que outras catro do mesmo trobador recollidas en *B* e *V*<sup>53</sup>, posto que Martin Moxa “é o trobador máis prolífico no tratamento do *mund'as avessas*”<sup>54</sup>. Este, de todos os xeitos, non é o único

<sup>51</sup> Vid. Martin Moya, *Le poesie*, a cura di L. Stegagno Picchio, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1968, nº 12. L. Stegagno proporciona tamén (pp. 185-186) interesantes referencias da presenza da *laudatio temporis acti* na lírica occitana.

<sup>52</sup> Segundo X. X. Ron Fernández (“*Porque no mundo mengou a verdade*. As cantigas morais na lírica galego-portuguesa”, en J. M. Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1997, vol. II, pp. 1347-1366), son “cantigas que desenvolven unha reflexión, unha crítica á sociedade, entendida coma un todo, e que aspiran non a facer rir, senón a mostrar unha serie de feitos ou actitudes que se consideran preocupantes no seo da sociedade” (p. 1349).

<sup>53</sup> Vid. a relación completa en X. X. Ron Fernández, “*Porque no mundo...*”, p. 1363.

<sup>54</sup> Cfr. X. X. Ron Fernández, “*Porque no mundo...*”, p. 1359. Vid. G. Tavani, “O cómico e o carnavalesco nas cantigas de escarnho e maldizer”, *Boletim de Filologia*, 29, 1984 (*Homenagem ao Professor Rodrigues Lapa*), pp. 59-74. M. M. Fernández Vuelta (“El Mundo al Revés en Martin Moya y en Peire Cardenal”, en *O Cantar dos Trobadores...*, pp. 415-424) comenta o emprego do tópico do mundo ao revés no trobador galego-portugués e no occitano sen atopar elementos claros de intertextualidade, aínda que puideran terse coñecido, e termina concluíndo que as coincidencias poden deberse á formación clerical de ambos.

aspecto que (asociado normalmente ao “desprezo do mundo presente”<sup>55</sup>) pode ser tratado neste tipo de composicións, pois tamén poden aparecer particularizados outros motivos, como a “procura do Amor e da Verdade”<sup>56</sup>. E, en ocasións, non é fácil determinar se a reflexión moral prevalece sobre os elementos propios da cantiga de amor ou é só un aspecto adicional ou complementario, como sucede con *A 206 (Nostro Senhor! que non fui guardado)*, atribuída en *B 357* a Johan Lopez d’Ulhoa, na que é sobre todo a primeira estrofa a que, á maneira de exordio, incide no tópico do mundo ao revés:

Nostro Senhor! que non fui guardado  
d’eu en tal tempo como’este viver,  
que o que soían por been tẽer  
ora o tẽen por desguisado!  
Que este mund’è ja tornad’en al,  
que todo prez tẽen ora por mal!  
A que mal-tempo eu sãõ chegado!<sup>57</sup>

De todos modos, o grupo de textos “fronteirizos” entre a *cantiga de amor* e a *cantiga de escarnio* que máis ten chamado a atención da crítica é, sen dúbida, o constituído polos que adoitamos chamar *escarnios de amor*<sup>58</sup>, precisamente para dar conta na propia denominación do seu carácter híbrido<sup>59</sup>. Non deixa de ser significativo o feito de que unha parte das composicións que se inclúen nese bloque aparecen recollidas en *B* e *V* no sector correspondente ás cantigas de amor, e outra no que abrangue as cantigas de

<sup>55</sup> Vid. X. X. Ron Fernández, “*Porque no mundo...*”, pp. 1356-1357. A *fiinda* con que remata *A 305* insiste precisamente nesta idea: “Mays en tal mundo porque vay morar / ome de prez que s’én pod’alongar?”. Tamén adoitan estar relacionados co mesmo os motivos do “triuño dos falsos e dos traidores” (X. X. Ron Fernández, “*Porque no mundo...*”, pp. 1355-1356) e o “triuño do Anticristo” (idem, pp. 1357-1358).

<sup>56</sup> Vid. X. X. Ron Fernández, “*Porque no mundo...*”, pp. 1360-1361.

<sup>57</sup> Para X. X. Ron Fernández (“*Porque no mundo...*”, p. 1358), esta cantiga, xunto con outra de Afonso Mendez de Besteiros, “poderían moi ben non formar parte das Cantigas Morais, xa que os seus enunciados teñen máis que ver coa temática da Cantiga de Amor”.

<sup>58</sup> Aínda que son varias as “etiquetas” empregadas nun intento de definir estes textos peculiares, semella que acabou imponéndose o término “escarnio d’amor” acuñado por M. Rodrigues Lapa no “Prefácio” (p. viii) da segunda edición das *Cantigas d’escarnio e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia, 1970.

<sup>59</sup> C. P. Martínez Pereiro facía alusión xa no título do seu traballo (vid. “*Trobar d’escarnho...*”, p. 44, n. 2, na que se explica este pormenor) a un verso de Airas Perez Vuitoron (“ca ben trobamos d’escarnh’e d’amor”, II, v. 5) correspondente a *B 1481*, *V 1092*, un escarnio literario dirixido a Johan Soarez Coelho en relación co motivo configurador dun dos ciclos máis representativos da temática escarniño-amorosa: “cantar julgamos de bon trobador, / mais cantar d’ama nen de tecedor / nunca julgamos: vó-lo saberedes” (III, vv. 5-7). Para G. Videira Lopes (“O *Cancioneiro da Ajuda* e a cuestión dos géneros”, p. 361), “O que se passa é que a definición dos límites entre estes dous grandes géneros (no sentido lato do termo) deixa de poder ser feita a partir de un criterio obxectivo, como acontece no interior do canto lírico (o suxeito da enunciación) para se centrar num criterio relativamente subjectivo, que é o da intención do canto (dizer ou não dizer mal)”.

escarnio e maldicir<sup>60</sup>. Non é o noso obxectivo establecer aquí unha tipoloxía desta modalidade<sup>61</sup> nin unha relación completa dos textos que poden responder a ela<sup>62</sup>, senón tan só amosar certos trazos presentes nalgunhas pezas compiladas en *A*<sup>63</sup> que fan dubidar do seu carácter de cantigas de amor “canónicas”<sup>64</sup>.

As primeiras que presentan elementos discordantes neste sentido son dúas pezas de Pai Soarez de Taveirós, *A* 37 (*Eu são tan muit'amador*) e 38 (*No mundo non me sei parella*)<sup>65</sup>. Un dos motivos sobre os que xira a parodia, nos dous casos, é a identidade da dama, o que supón, por unha parte, a ruptura do segredo debido (“filla de don Paay / Moniz”, *A* 38, II, vv. 3-4) e, por outra, engade unha escolla incorrecta de *señor* (“ũa mia parenta”, *A* 37, I, v. 4)<sup>66</sup>. *Eu são tan muit'amador*, se ben “la intención innoble del fingido

<sup>60</sup> No primeiro caso, é probable que influíse o feito de que, habitualmente, presentan un *incipit* característico da cantiga de amor, aínda que tampouco é estraño que algunhas que responden a ese tipo aparezan no sector escarniño. No segundo, parece evidente que prevalecía o ton satírico sobre as outras consideracións.

<sup>61</sup> “La parodia della *cantiga d'amor* si muove su queste direttrici, non esplicitate da una poetica e dunque aperte alla sensibilità e all'ironia di ciascun poeta. Possono individuarsi alcune modalità costanti, non tanto sul piano strettamente formale quanto sulla tipologia dei temi parodiati, quelli che sembrano maggiormente passibili di derisione dei poeti peninsulari, i quali coincidono con i luoghi comuni più ricorrenti e abusati nelle canzoni d'amore: la *coita d'amor* e la sua fenomenologia, la morte per amore, il silenzio di fronte alla dama e altri motivi di minor peso” (S. Marcenaro, “La zona grigia...”, p. 91). Vid. tamén, entre outros, F. Holliday, “The frontiers of love and satire in the galician-portuguese mediaeval lyric”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 39, 1962, pp. 34-42.

<sup>62</sup> Ademais dos traballos recollidos na nota 7, vid., sobre todo, G. Lanciani – G. Tavani, *As cantigas de escarnio*, Vigo, Xerais, 1995, pp. 177-180; G. Videira Lopes, *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Lisboa, Estampa, 1994, pp. 169-180; I. Rodiño Caramés, “Escarnio de amor...” (en pp. 246-248 pode atoparse unha breve reseña da bibliografía precedente); e G. Vallín, “Escarnho d'amor”, *Medioevo Romanzo*, 21, 1997, pp. 132-146.

<sup>63</sup> M<sup>a</sup> do S. Oliveira Brandão (“A questão das lacunas...”) hipotetiza sobre a posibilidade de que estes textos fosen situados preferentemente na parte final da produción amorosa dos trobadores e de que, por ese mesmo motivo, algunhas das “lacunas” de *A* poidan corresponder a mostras que o compilador percibía como “irregulares” ou de difícil clasificación dende o punto de vista xenérico.

<sup>64</sup> A maioría dos estudosos que se ocuparon dos *escarnios de amor* tentaron organizalos en torno a eixes temáticos ou procedementais. Así, por exemplo, G. Vallín analiza composicións nas que a parodia se realiza sobre o motivo da morte por amor, ou mediante a inversión do léxico de rexistro amoroso, ou empregando estilemas propios da cantiga de amigo, etc.; I. Rodiño, pola súa banda, establece tres agrupacións atendendo á transgresión con finalidades lúdicas ou cómicas, á “recontextualización burlesca” de determinadas normas e preceptos, e á inversión (ou negación) de valores do ideario cortés. Pero tampouco están sempre claros os lindeiros, e por iso non adoitan ser idénticos os elencos que proporcionan os distintos traballos.

<sup>65</sup> Vid. ed. Vallín, números 10 e 11, e G. Vallín, “Elogio y reproche en la *Cantiga da Guarvaya*”, *Cultura Neolatina*, 56, 1996, pp. 157-175, onde se dá conta da abundante bibliografía existente sobre este texto singular, entre a que segue mantendo vixencia o traballo de C. Michaëlis de Vasconcelos, “Guarvaia. O Rei Sancho I como autor de uma cantiga de amigo”, *Glosas Marginais*, XIV, pp. 431-485.

<sup>66</sup> “O conraponto resulta cando son presentadas como dignas do servico amoroso mulleres casadas [...], mulleres emparentadas [...]” (cfr. I. Rodiño, “Escarnio de amor...”, p. 254).

servidor se solapa bajo fórmulas expresivas que en principio pertenecen al género amoroso<sup>67</sup>, “no es una cantiga de amor donde el dolor por el rechazo de la dama sea sincero<sup>68</sup>: o trobador declara amar o seu “linnagen”, e contrapón irónicamente a súa actitude (“e quen sa linnagen quer ben, / tenn’eu que faz dereit’e sen, / e eu sempr’o meu amarei”, I, vv. 5-7) á adoptada por esa “parente”:

Pero nunca vistas moller,  
 nunca chus pouco algo fazer  
 a seu linnagen, ca non quer  
 en meu preito mentes meter;  
 e podería me prestar,  
 par Deus, muit’, e non lle custar  
 a ela ren de seu aver  
 (estrofa III)

A 38 contén máis trazos contratextuais, pois, ademais de revelar quen é a amada e de describirla con fórmulas que recordan a poesía tradicional (“mia sennor branca e vermella”, I, v. 4), preséntaa cunha vestimenta inadecuada (“quando vos eu vi en sayá”, I, v. 6), que non lle impide deixar de morrer por ela, pero si lle permite expresalo cunha fórmula pouco usual:

Mal día me levantei  
 Que vos enton non vi fea!  
 (I, vv. 7-8)<sup>69</sup>.

A cantiga anónima *Pois non ei de Dona Elvira* (A 62) incorre nesa ruptura do segredo<sup>70</sup> dende o propio *incipit*, e refórzaa coa inclusión de topónimos (máis propios da cantiga de amigo ou do xénero escarniño) como “Santa-Vaia”, “Maia”, “Porto”, “Gaia”, e doutro antropónimo, “Martin Sira” (II, v. 1), que “a vira: / en Sanhoane e en saia”, é dicir, na mesma actitude indecorosa en que Pai Soarez contemplara a súa amada.

Pero García Burgalés introduce tamén, porque perdeu o sen, o nome da dama en varias das súas composicións (e pon a un colega por testemuño), aínda que xoga a escondelo non proporcionando un so, senón tres<sup>71</sup>:

<sup>67</sup> Cfr. G. Vallín, “Escarnho d’amor”, p. 142. Algunhas expresións utilizadas (“prestar”, III, v. 5; “custar”, III, v. 6; “se me quisesse dar / algo” IV, vv. 6-7), non obstante, non parecen propias da *cantiga de amor*.

<sup>68</sup> Cfr. G. Vallín, “Escarnho d’amor”, p. 141.

<sup>69</sup> Tamén a segunda estrofa emprega un vocabulario máis propio da cantiga de escarnio que da de amor: “e ben vos semella / d’aver eu por vós guarvaya? / pois eu, mia sennor, d’alfaya / nunca de vós ouve nen ei / valía d’ũa correa” (II, vv. 4-8).

<sup>70</sup> Vid. o recente traballo (que incorpora a bibliografía anterior sobre este tópico) de S. Gutiérrez García – M. Souto Espasandín, “Le *senhal* occitan et le secret de la dame en galicien-portugais”, *Revue des Langues Romanes*, 107, 2003, pp. 411-428.

<sup>71</sup> Resulta obvio que un *fin’amant* debe ser leal a unha única *señor*. Por iso, é posible que a cantiga *Por mia senhor fremosa quer’eu ben* (A 136), atribuída en B 257 a Roi Queimado, estea parodiando o código

Direi a ja ca ja ensandeci:  
 Joana est'ou Sancha, ou Maria  
 a por que eu moiro e por que perdi  
  
 o sen; e mais vus end'ora diria:  
 Joan Cõello sabe que é sy!  
 (A 89, IV, vv. 5-7 e *finda*)

Joana, dix'eu, Sancha e Maria  
 en meu cantar con gran coita d'amor,  
 e pero non dixे por qual morria  
 de todas tres, nen qual quero mellor,  
 nen qual me faz por si o sen perder,  
 nen qual me faz ora por si morrer,  
 de Joana, de Sancha, de Maria  
 (A 104, I)<sup>72</sup>.

O nome da *señor* aparece desvelado, así mesmo, en dúas cantigas de Roi Queimado, *Preguntou Joan Garcia* (A 142, B 263), con ese *incipit* máis propio de cantiga de escarnio que de amor, e *Pois que eu ora morto for'* (A 143, B 264), cunha estrutura en dísticos paralelísticos con refrán que lembra a cantiga de amigo. Nos dous casos, “Guiomar Affonso Gata / est a dona que me mata” (A 142, vv. 2-3 do refrán), aínda que no primeiro aparece como resposta directa a aquela ‘pregunta’ de Johan Garcia e no segundo recórrese ao artificio de facela falar a ela mesma cando o trovador xa está morto (“Eu são Guiomar Affonso!”, refrán).

Vasco Rodriguez de Calvelo xoga abertamente co tópic, incluíndo o nome da dama xa no *incipit* dun discurso no que pretende manterse dentro do canon para non provocar a súa saña:

Se eu ousass'a Mayor Gil dizer  
 como lh'eu quero ben, des que a vi,  
 meu ben seria dizer-lh'o assi;  
 mais non lh'o digo, ca non ei poder  
 de lhe falar en quanto mal me ven,  
 e quantas coitas, querendo-lhe ben  
 (A 301, B 993, V 581; estrofa I)

---

ao estender, por amor á súa dona, o seu servizo a todas as demais: “porque son donas, querrei-lhes fazer / serviço semp'r, e querrei-as veer / semp'r u poder’, e dizer d’elas ben” (I, vv. 5-7).

<sup>72</sup> Repite aínda o mesmo motivo en A 106 e A 105, na que finxe arrepentimento:

Ora vej'eu que fiz mui gran folia  
 e que perdi ali todo meu sen,  
 por que dixе ca queria gran ben  
 Joan'ou Sancha, que dix', ou Maria  
 (I, vv. 1-4).

Johan Garcia de Guilhade, pola súa parte, prefire esperar (en *A* 238) ao final para descargar a súa rabia contra as arbitrariedades de Amor, e, despois de introducir referentes toponímicos (“Faria”, III, v. 1; “Segobha”, III, v. 2)<sup>73</sup>, declara abertamente:

Mays poys que ja non posso guarecer,  
a por que moyro vos quero dizer:  
diz alguen: “Est’ é filha de Maria”

E o que sempre neguey en trovar,  
ora o dix’! E pes a quen pesar,  
poys que alguen acabou sa perfia  
(III, vv. 5-7 e *fiinda*)<sup>74</sup>

Como sinalamos máis arriba, o elemento paródico relacionado coa identidade da dama pode residir non só no feito de desvelar o segredo senón tamén no de cantar a unha muller que non reúne as condicións precisas para converterse en *señor*, como acontece en *A* 282 (atribuída en *B* 1219 e *V* 824 a Pedr’Eanes Solaz):

Non est a de Nogueyra a freyra que m’ en poder ten,  
mays é x’outra fremosa a que me quer’ eu mayor ben.  
*E moyro-m’ eu pola freyra...*  
*mays non pola de Nogueyra*  
(estrofa I)

Unha “freira” non debería ser a destinataria do trovar, pero tampouco unha “ama”<sup>75</sup>, como a cantada por Johan Soares Coelho, que esperta un apaixonado debate no que participan con el Fernan Garcia Esgaravunha, Airas Perez Vuitoron, Martin Alvelo, Johan Garcia de Guilhade, Lourenço e Juião Bolseiro<sup>76</sup>:

<sup>73</sup> A introdución de topónimos podería ser tamén un indicio que permitise identificar a dama; de ser así, quizais habería que tomar en consideración pezas como as transmitidas só por *A* cos números 278, 279 e 280, nas que se repiten “Santaren”, “Sentirigo”, “Alfanx” e “Seserigo” (e que, por outra parte, sobre todo *A* 278, lembran no ritmo e nos procedementos construtivos as cantigas de amigo). Ou *Se m’ ora Deus gran ben fazer quisesse* (*A* 236), na que Johan Garcia de Guilhade, insistindo en que a dona nunca coñecerá o amor que lle ten, achega datos reveladores: “D’ aqui vej’ eu Barcelos e Faria, / e vej’ as casas u ja vi alguen, / per bõa fe, que me nunca fez ben!” (II, vv. 1-3).

<sup>74</sup> Roi Paez de Ribela introduce tamén o nome da dona no refrán (“Por Deus, ay dona Leonor, / gran ben vos fez Nostro Senhor!”) dunha cantiga encomiástica (*A* 198, *B* 349) que inverte tres estrofas en cantar con matices case excepcionais o panexírico dunha muller e só nos últimos versos desvela que se trata da súa *señor*: “e Deus vos fez por mal de mi, / que á comigo desamor”.

<sup>75</sup> Unha “figura femminile assimilabile alla balia, alla nutrice, soggetto poetico sicuramente sconveniente nella lirica d’ *amor*” (S. Marcenaro, “La zona grigia...”, p. 105).

<sup>76</sup> Para o estudo deste ciclo e das súas implicacións, remitimos ao recentísimo e documentado traballo de Y. Frateschi Vieira, “O processo da ama: Passado e presente de uma polémica trovadoresca”, en *Actas Ajuda*, pp. 79-98, no que pasa revista á bibliografía suscitada por este motivo, dende as reflexións da



Atal vej'eu aquí ama chamada  
 que, dê'-lo día en que eu naci,  
 nunca tan desguisada cousa vi,  
 se por ùa d'estas duas non é:  
 por aver nom'assi, per bõa fé,  
 ou se lh'o dizen porque est amada  
 (A 166, B 318, estrofa I)<sup>77</sup>

Desmentido m'á'qui un trobador  
 do que dixi da ama sen razon,  
 de cousas pero, e de cousas non.  
 Mais u menti, quero-mi-o eu dizer:  
 u non dixi o meo do parecer  
 que lhi mui bõo deu Nostro Senhor  
 (A 171, B 322, estrofa I)

Un dos tópicos máis característicos da cantiga de amor, o da morte por amor<sup>78</sup>, pode ser tamén motivo de chanza para algúns trobadores<sup>79</sup>, mesmo para o que pasa por ser exemplo paradigmático de emprego do mesmo ata a saciedade, Roi Queimado, quen,

---

propia C. Michaëlis (que se ocupou del non só no volume II da súa edición do *Cancioneiro da Ajuda* senón tamén na primeira das súas *Glosas Margináis*, “O proceso da ama”, ed. Y. Frateschi Vieira et al., pp. 29-108) ata achegas máis recentes, como as de V. Beltrán (“Tipos y temas trovadorescos, XV. Johan Soarez Coelho y el ama de don Denis”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 75, 1998, pp. 13-45) ou Â. Correia (“O outro nome da ama –una polémica suscitada pelo trovador Joam Soares Coelho”, *Colóquio / Letras*, 142, 1996, pp. 51-64; *As cantigas de amor de D. Joam Soares Coelho e o “ciclo da ‘ama’*”, tese de doutoramento inédita, Lisboa, 2001).

<sup>77</sup> “il gioco paronomastico *ama – amor – amar* e il *mot-refranh* al termine di ciascuna *cobla* sono elementi che si reiterrebbero congrui ad una canzone d’amore, sennonché si è già potuto osservare come il contenuto deformante-abbassante proprio della strategia parodica sia veicolato tanto più efficacemente quanto la forma in apparenza neghi ciò che essa stessa rende manifesto” (S. Marcenaro, “La zona grigia...”, p. 106).

<sup>78</sup> Vid., entre outros, M<sup>a</sup> da C. Vilhena, “A ‘morte por amor’ na lírica galego-portuguesa. Rehabilitação de Rui Queimado”, *Cahiers d’Études Romanes*, 3, 1977, pp. 1-20; P. Meneses, “Fenomenologia da morte-por-amor: do influxo das teorías médicas antigo-medievais na actividade poética trovadoresca”, en J. L. Rodríguez (ed.), *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, Santiago de Compostela, Parlamento de Galicia e Universidade de Santiago de Compostela, 2000, vol. II, pp. 491-506; C. Pérez Varela, “A morte por amor de Roi Queimado”, en A. Englebe et al. (eds.), *Actes du XXII Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (Bruxelles, 23-29 juillet 1998)*, Tübingen, Max Niemeyer, 2000, vol. V, pp. 103-106.

<sup>79</sup> Johan Garcia de Guilhade, por exemplo, canta os desexos de vivir esperando conseguir algún día o favor da dama, engadindo: “E tenho que fazen mal sen, / quantos d’amor coyados son, / de querer sa morte, se non / ouveron nunca d’amor ben” (A 234, B 424, V36, III, vv. 1-4) .

no refrán de *A* 141, *B* 262, confesa que estivo a piques de morrer pola amada, pero logo pensou “que nunca vus veeria des i, / se morress’... e por esto non morri”<sup>80</sup>.

Nalgunhas ocasións, a fronteira entre a cantiga de amor e a de escarnio é aínda máis difícil de establecer, pois os indicios de contratextualización son moi tenues. Por facilitar só un exemplo, pénsese en composicións como *Senhor, que Deus mui melhor parecer* (*A* 131, *B* 252), na que Roi Queimado se mantén completamente dentro do código poético de declaración de amor a unha dona e de súplica de aceptación (que lle permita vela e falarlle) ao longo das tres primeiras estrofas, para logo incorrer en desmesura no último verso da cuarta (“muito perdedes vos en me perder”) e utilizar unha expresión (“como que vus non ei a custar ren”) máis propia das cantigas de escarnio no segundo verso da *fiinda*.

## 2. ENTRE AMOR E AMIGO

A *Arte de Trovar* copiada no inicio de *B* establece as diferenzas entre os dous xéneros amorosos da lírica galego-portuguesa no contraste de voz: o ‘eu lírico’ é masculino nas cantigas de amor, feminino nas de amigo. E, se son dialogadas, depende de quen fale primeiro<sup>81</sup>. A partir de aí, é posible establecer unha serie de fórmulas características dos *incipits* que axudan –xunto coa disposición establecida polos compiladores nos cancioneiros– a situar nun dos dous xéneros cada texto<sup>82</sup>.

En *A* non abundan as cantigas dialogadas, e as que se poden atopar responden ao requisito de que apareza en primeiro lugar a voz masculina, pero non por iso deixan de ser mostras dunha situación “fronteiriza”. Así, en *Senhor, veedes-me morrer* (*A* 230, *B* 420, *V* 31-32), Johan Garcia de Guilhade pon de manifesto unha imaxe feminina temerosa de sufrir perxuízo que responde ás insistentes demandas do namorado (de que lle faga *ben* e non o deixe morrer) cunha firme negativa que se converte en refrán (precedido dun verso introdutorio): “nunca vos eu farey amor / per que faça o meu peyor”. A *Senhor fremosa* á que vai dirixida a anónima *A* 277 adopta unha actitude de rexeitamento

<sup>80</sup> Sobre a utilización paródica da morte por amor, ademais dos traballos citados na nota 78, poden verse outros como o de S. Panunzio, “Per una lettura del canzoniere amoroso di Roy Queimado”, *Studi Mediolatini e Volgari*, 19, 1971, pp. 181-209; ou o de M<sup>a</sup> dos P. Gomes, “Trobar con gran sabor”, *Revista de Letras*, 34, 1994, pp. 215-227.

<sup>81</sup> Vid. *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, ed. de G. Tavani, Lisboa, Colibri, 1999, título III, capítulo IV: “E porque algũas cantigas i há en que falam eles e elas outrossi, por én é bem de entenderdes se som d’amor, se d’amigo: porque sabede que, se eles falam na prim<eir>a cobra e elas na outro, <é d’>amor, porque se move a razon d’ele (como vos ante dissemos); e se elas falam na primeira cobra, é outrossi d’amigo; e se ambos falam en ùa cobra, outrossi é segundo qual deles fala na cobra primeiro” (p. 41).

<sup>82</sup> É o que fai, por exemplo, J. M. d’Heur nas súas *Recherches internes*.

aparentemente menos xustificada, máis propia dunha auténtica *señor* desexosa de impoñer a súa vontade deixando constancia da súa posición de superioridade: “soffred’a coita que vos por mi ven, / ca soffrendo coita se serv’o ben” (refrán). Unha organización semellante a estas presenta *Vedes, senhor, quero-vus eu tal ben* (A 240, B 428, V 40), na que Estevan Faian emprega tamén a segunda parte de todas as estrofas para proporcionar a resposta da dama (un verso con estrutura paralelística máis dous versos de refrán), se ben neste caso se produce unha ruptura das expectativas en canto que esa resposta é unha declaración de amor dunha muller que devolve ao seu namorado o apelativo de *senhor* que el lle dirixira: “non me queredes vos a mi melhor / do que vus eu quer’, amigu’e senhor”. Pai Gomez Charinho, pola súa parte, recorre, en A 249, á estrutura de *mestría*, asignando ao interlocutor masculino os catro primeiros versos de cada estrofa e ao feminino os dous restantes, que empregan fórmulas paralelísticas para xustificar a postura dunha dona que antes aceptaba o servizo do trobador pero mudou de actitude: “Dizen verdad’, amigo, porque non / entendía o que pois entendi” (I, vv. 5-6)<sup>83</sup>.

Composicións coma as anteriores mantéñense no canon da cantiga de amor non só por ser a voz do namorado a primeira que se escoita, senón tamén por utilizar fórmulas e reproducir actitudes características dese xénero; pero o uso maioritario do refrán e as estruturas paralelísticas, e a propia presenza da voz feminina, serven tamén de ponte coa cantiga de amigo.

O emprego do refrán, non obstante, non pode ser tomado en consideración por si só, pois, como sinala P. Lorenzo<sup>84</sup>, o 50% dos textos conservados en *A* están estruturados conforme a este modelo, seguindo unha práctica que “conta cunha longa tradición e afonde as súas raíces nas literaturas grega e latina”<sup>85</sup> de aproveitar na lírica culta “unha tradición que destaca polas súas particularidades retóricas, métricas e musicais fronte aos textos producidos en outras áreas da Romanía”<sup>86</sup>. Non sucede o mesmo co paralelismo verbal, moito menos frecuente en *A*, sobre todo en combinación co *leixa-pren*, polo que o seu emprego por Pedr’Eanes Solaz dá lugar a un certo hibridismo que dificulta a categorización de cantigas como *Eu sey la dona velida* (A 281), na que case todo, dende ese mesmo adxectivo “velida” do *incipit*, leva a pensar no xénero ‘de amigo’, pero na que a voz que canta, externa á parella de namorados, parece masculina:

<sup>83</sup> Na segunda estrofa, advírtelle que é preferible que non siga falando “ca prol non vus ten” (II, v. 6), e na terceira insiste en “ia (non) sei / o por que era todo o voss’amor”.

<sup>84</sup> Vid. P. Lorenzo Gradín, “Unidade e diversidade poéticas. As cantigas de refrán do *Cancioneiro da Ajuda*”, en *Actas Ajuda* pp. 225-242. Vid. tamén V. Beltrán, *A cantiga de amor*, pp. 89-99.

<sup>85</sup> Cfr. P. Lorenzo Gradín, “Unidade e diversidade...”, p. 236.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 238.

Eu sey la dona velida  
que a torto foy ferida...  
*ca non ama.*

Eu sey la dona loada  
que a torto foy malhada...  
*ca non ama.*

Ca se oj'amig' amasse,  
mal aja quen-a malhasse,  
*ca non ama!*

Si se d'amigo sentisse,  
mal aja quen-a ferisse,  
*ca non ama!*

Que a torto foy ferida,  
nunca en seja guarida,  
*ca non ama!*

Que a torto foy malhada,  
nunca en seja vingada,  
*ca non ama!*

Algo semellante poderíase dicir de *A 284*, do mesmo autor, da que a inclusión no xénero de 'cantigas de amor' responde case exclusivamente á consideración da "fremosa" do primeiro verso como apóstrofe e non como aposición a "eu" e á aparición do apóstrofe "senhor" no refrán:

Vou-m'eu, fremosa, pera'l-rey:  
por vós, u fôr', penad'irey  
*d'amor, d'amor, d'amor, d'amor:*  
*por vós, senhor, d'amor, d'amor.*  
(estrofa I).

Tamén resulta significativo que trobadores que prefiren configurar as súas cantigas de amor con *mestría* e o recurso a bastantes artificios retóricos, como Pai Soarez de Taveirós e Martin Soarez, combinen nalgunha delas o uso do refrán co de estrofas dun número reducido de versos, ou fagan referencia a "sancta Maria" e empreguen interrogacións retóricas ("E, que farei eu, cativ'e cuitado?", *A 32*, III, v. 1) e procedementos iterativos (sobre todo no refrán) que lembran a cantiga de amigo:

Non ouso dizer nulha ren  
 a mha senhor e sen seu ben  
 non ei mui gram coyt'a perder.  
*Vedes que coyta de sofrer*  
 (M. Soarez, *A* 56, *B* 167<sup>bis</sup>, I)

A ren do mundo que melhor queria,  
 nunca m'én ben quis dar sancta Maria;  
 mais, quant'end'eu no coraçon temia,  
*ei! ei! ei!*  
*Sennor, sennor, agora vi*  
*de vos quant'eu senpre temi!*  
 (P. Soarez, *A* 32, *B* 147, I)

Johan Nunez Camanez recorre ao procedemento compositivo de *mestría* para unha das súas cantigas de amigo (*B* 652, *V* 253), pero compón todas as de amor co de *refrán*, con esquemas frecuentes no outro xénero, como o de *A* 111, *B* 224: a10 a10 a10 B10<sup>87</sup>. Tamén é característico das cantigas de amigo, por exemplo, o esquema utilizado por Fernan Garcia Esgaravunha en *A* 124, *B* 239 (a10 a10 B8)<sup>88</sup>.

### 3. UN TEXTO DISCORDANTE

Ata aquí, a nosa pretensión foi simplemente facer ver cómo, efectivamente, *A* pode ser considerado un cancionero 'de amor', posto que, aínda que contén textos de formas e contidos moi diversos e, sobre todo, inclúe composicións que poderíamos considerar "híbridas" ou "fronteirizas", non é posible entresacar ningún grupo delas que poidan configurar un 'xénero' á parte. Como moito, podemos establecer 'modalidades xenéricas' –algunhas das cales (posiblemente, o caso máis claro é o dos 'escarnios de amor') participan das características doutro xénero– que poñen de relevo a variedade e a riqueza existentes dentro da cantiga de amor, así como o aproveitamento de recursos e a utilización da ironía e da parodia para provocar novos efectos sen abandonar un molde ben establecido<sup>89</sup>.

<sup>87</sup> De feito, esa distribución de rimas con esa medida só a emprega, ademais de Johan Nunez Camanez, Pai Soarez de Taveirós nunha cantiga de amigo (*B* 639, *V* 240).

<sup>88</sup> Este esquema aparece en seis cantigas, das que catro son de amigo (vid. G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967 pp. 72-73). Outros exemplos similares poden ser os xa vistos de *A* 282, que leva (en canto á disposición das rimas) o número 37 no mesmo *RM*, onde se pode comprobar a frecuencia do seu uso –cando o dístico monorrimo está constituído por versos longos e o refrán por versos de menor medida– en cantigas de amigo; ou *A* 143.

<sup>89</sup> Se puidésemos coñecer a música que acompañaba os textos conservados, quizais fose posible comprobar o uso de melodías de cantigas de amor coñecidas para introducir a sátira (ao modo dos *sirventeses*

Tan só unha composición de *A* non ten nada que ver coas cantigas de amor: *A* 256, transmitida unicamente por este cancionero e na que Pai Gomez Charinho utiliza a imaxe do mar<sup>90</sup> para facer unha descrición do rei Sancho IV<sup>91</sup>:

De quantas cousas eno mundo son,  
non veio eu ben qual pod'en semellar  
al rey de Castella e de León  
se non ùa qual vos direi: o mar.  
O mar semella mui't'aqueste rei,  
e d'aqui en deante vos direi  
en quaes cousas, segundo razón  
(estrofa I)

O mar é poderoso (“e pode mui't' e á tal coraçõ / que o non pode ren apoderar”, II, vv. 3-4), e necesario para que o mundo funcione adecuadamente (“creede que non / se pod'o mundo sen el gobernar”, II, vv. 1-2). É un lugar temible e perigoso, especialmente cando se producen tormentas que poden matar os tolos que se aventuran nel imprudentemente (“se en desdén / ou per ventura algún loco ten / con gran tormenta o fará morrer”, IV, vv. 5-7)<sup>92</sup>; pero é, ao mesmo tempo, un elemento

occitanos), ou o emprego de ritmos que proporcionasen unha expresión humorística a textos aparentemente canónicos...

<sup>90</sup> Como se pode ver, por exemplo, no repaso que fan deste motivo S. Guida e F. Latella (“Il mare come dimensione metaforica nella letteratura italiana del Due e Trecento”, en A. Fassó, L. Formisano e M. Mancini (eds.), *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in honore di Elio Mellì*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, pp. 363-385), o emprego do mar –particularmente do mar encrespado, que descoñece regras ou freos– en *similitudines* e metáforas (e como símbolo dos perigos deste mundo) ten unha longa tradición que arranca da antigüidade e dos textos bíblicos, pois ese elemento suxire “la nozione dell'immensità” e evoca “il misterioso, l'incontrolabile, l'inatteso, l'incostante su cui soltanto gli dèi potevano avere supremazia e dominio” (p. 365). A súa inmensidade pode ser contemplada, ademais, como reflexo da inmensidade de Deus que o creou, como “materializzazione della Sua potenza, [...] un elemento amabile ma al tempo stesso terrificante” (p. 367).

<sup>91</sup> Tivemos xa ocasión de ocuparnos deste texto outras veces, sobre todo en “Pai Gómez Chariño y el mar”, en C. Alvar y J. M. Lucía Megías (eds.), *La literatura en la época de Sancho IV (Actas del congreso internacional, Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1996, pp. 141-152 (en concreto, pp. 149-152).

<sup>92</sup> Lembremos que a literatura medieval proporciona abundantes exemplos descritivos de naufraxios e tempestades, entre eles os que se atopan na viaxe de S. Brandán, na historia de Apolonio, ou (destaquémolo unha vez máis) no *roman* de Tristán. Vid. tamén, para os perigos do mar (e das augas en xeral) nos textos medievais, entre outros, varios dos traballos publicados en *L'eau au Moyen Âge (Senefiance*, nº 15), Publications du CUER MA, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985: R. Colliot, “L'eau, élément du tragique. Textes du XIII siècle (geste de Doon de Mayence, Gui de Warewick) au XV siècle et documents iconographiques”, pp. 91-110; M. de Combarieu du Gres, “L'eau et l'aventure dans le cycle du *Lancelot - Graal*”, pp. 110-147; J. Larmat, “L'eau dans la *Navigation de Saint Brandan* de Benedeit”, pp. 233-246; J. Batany, “Un “estat” trop peu “estable”: navigation maritime et peur de l'eau”, pp. 23-42.

familiar, próximo, coñecido, que pode proporcionar gloria e riquezas cando se sabe tratar<sup>93</sup>:

E tod'esto que vos cuncto avén  
al rey, se o souberdes coñocer  
(III, vv. 6-7).

Esta cantiga ofrece a descrición máis completa que se pode atopar na lírica trobadoresca das virtudes e defectos do mar ao empregalo como *exemplum* que permita explicar cómo é o rei, aínda que as fórmulas utilizadas estean tomadas das *Partidas* de Afonso X<sup>94</sup> (o monarca que consideraba o mar máis seguro cá terra, onde axexa o veneno dos alacrás<sup>95</sup>), como puxeran de manifesto Lang<sup>96</sup> e Pellegrini<sup>97</sup>. Pero, pola contra, non presenta ningún elemento que poida vinculala ás cantigas de amor, polo que a súa inclusión en *A* carece de explicación lóxica dende este punto de vista<sup>98</sup>.

Por outra parte, o seu carácter de *unicum* dificulta a súa adscrición a un xénero determinado e explica, por conseguinte, que a crítica dubide entre considerala unha 'cantiga encomiástica' ou unha 'cantiga de escarnio' (¿un *serventés* político?)<sup>99</sup>. De todos

<sup>93</sup> Vid. estrofa III. Ademais, para quen está afeito a vivir navegando, sempre pode haber cousas peores; lembremos que o noso Almirante do mar considera moito máis grave a *coita do amor* cá do mar, como xa comentamos noutro lugar ("Coita do mar, coita de amor", en R. Álvarez e D. Vilavedra (eds.), *Homenaxe ó Prof. Xesús Alonso Montero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1999, II, pp. 235-248).

<sup>94</sup> En concreto, da lei 28 do título IX da Partida II, que non se refire directamente ao rei senón á súa corte; vid. *Las Siete Partidas*, edic. facsímil realizada sobre la 1ª edic., con glosas en castellano, de Alonso Díaz de Montalvo (Sevilla, impr. de Meynardo Ungut e Lançalao Polo, 1491), introd. de G. Martínez Díez, Valladolid, Lex Nova, 1988. En "Pai Gómez Chariño y el mar", p. 150, ofrecemos unha comparación entre algunhas expresións contidas na cantiga e outras equivalentes da devandita *Partida*.

<sup>95</sup> Lémbrese *Non me posso pagar tanto* (B 480, V 63); vid., entre outros, C. Flores Varela, "Malheurs royaux et bonheur bourgeois. À propos d'une chanson d'Alfonse X le Sage", *Verba*, 15, 1988, pp. 351-359.

<sup>96</sup> Vid. H. R. Lang, "Old Portuguese Sea Lyrics", *Revue Hispanique*, 77, 1929, pp. 187-200, en particular pp. 195-200.

<sup>97</sup> Vid. S. Pellegrini, "Noterelle alfonsine (Su A 256)", *Studi Romanzi*, 29, 1942, pp. 131-137 (recollido logo nos seus *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, Bari, Adriatica, s.a., pp. 117-121).

<sup>98</sup> Quizais sería útil reflexionar sobre este feito. Non só estamos diante dun texto "discordante" na compilación, senón que, ademais, o seu probable autor é —de todos os que se puideron identificar en *A*— o que se sitúa en datas máis tardías. A. Resende de Oliveira ("Cancioneiro da Ajuda", en G. Lanciani – G. Tavani (coord.), *Dicionário...*, pp. 117-118) destaca que "Tratando-se da composição mais tardia, ou de uma das composições mais tardias, de quantas comparecem no Cancioneiro da Ajuda, ela indica-nos, desde logo, que este cancionero não terá sido feito antes da última década do século XIII". Este comentario alcanza maior relevo se aceptamos que *A* non é copia dun cancionero anterior xa organizado, senón o resultado da adición de materiais heteroxéneos, dos que un dos últimos achegados é precisamente o cancionero de Charinho.

<sup>99</sup> Pénsese, sen ir máis lonxe, que A. Cotarelo Valledor, na súa edición do *Cancionero de Payo Gómez Chariño, almirante y poeta (siglo XIII)*, Madrid, Victoriano Suárez, 1934, inclúea baixo o epígrafe

os xeitos, e aínda que sexa moi sutil, non podemos deixar de percibir nela unha advertencia a cantos se moven pola corte para que non se deixen enganar pola aparente mansedume de Sancho IV (que “nunca será / *bravo* nen sannudo, se llo fazer / outro non fezer”, IV, vv. 2-4) e de parar mentes na chamada de atención á agudeza dos destinatarios presente no último verso da terceira estrofa (“se o souberdes coñocer”) e, sobre todo, no último verso da *fiinda*:

Estas mannas, segund’o meu sen,  
que o mar á, á el rey, e por én  
se semellan, quen o ben entender<sup>100</sup>.

\* \* \*

Desbordaría os obxectivos dun traballo deste tipo afondar en todos os problemas relacionados coas “marcas xenéricas” que presentan as composicións recollidas no *Cancioneiro da Ajuda*; por iso non pretendemos outra cousa que presentar brevemente algunhas características destacadas, sen tan sequera verificar que a mostra estivese completa, aínda que procurando que fose o suficientemente representativa. Ao final, non atopamos máis ca un texto que de ningunha maneira pode ser unha ‘cantiga de amor’, *De quantas cousas eno mundo son*, un texto que, ademais, podería proporcionar algún indicio indirecto relativo ao momento e lugar en que se organizou esta compilación.

Todas as demais pezas caben, efectivamente, dunha ou doutra maneira, baixo aquela etiqueta; pero distan moito de ser idénticas, reiterativas. Cabería quizais intentar establecer agrupacións diversas no seo da cantiga de amor (como, por outro lado, adoita facerse coa cantiga de amigo, e como acontece coa *cansó* occitana), porque se percibe unha certa conciencia nos trobadores da existencia de ‘modalidades’ que permitían establecer distincións entre textos dun mesmo autor ou entre autores diferentes, aínda

---

correspondente ás “Canciones de escarnio” (pp. 222-223); pero, cando a Xunta de Galicia fai unha reprodución facsimilar desa obra (Santiago de Compostela, 1984), acompañaa dun prólogo e apéndice de E. Monteagudo Romero, e este, nos comentarios que acompañan o texto, detense en tomar en consideración este aspecto para concluír que “non semella tratarse dun escarnio, senón dunha alabanza [...]. Tanto pola forma como polo contido non se pode calificar en ningún dos xéneros trobadorescos, é única nos cancioneiros” (p. 368).

<sup>100</sup> ¿Estas apelacións á intelixencia non estarán aludindo precisamente ao uso das ‘palabras encubertas’ que debe diferenciar as ‘cantigas de escarnio’ das ‘de maldicir’? E. Gonçalves, na súa “Nota introdutória” á edición de *O Cancioneiro de Paay Gómez Charinho, Trovador do século XIII* preparada por Celso Ferreira da Cunha (publicada conxuntamente coas de Joan Zorro e Martin Codax no volume de C. Cunha, *Cancioneiros dos Trovadores do Mar*, edición preparada por E. Gonçalves, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999), sinala que este texto “não teria sido entendido como *cantiga d’escarnho* (classificación que tem na edição de Cotarelo e na de C. Cunha), mas talvez como *serventés*, segundo a etimología registada na *Doctrina de compondre dictatz*: ‘... e per ço cor deu parlar de senyors o de vassalls, *blasman, o castigan o lauzan o mostran...*’” (pp. 30-31).



que non desen lugar a compartimentos estancos, senón que, pola contra, posibilitasen moverse dunhas ás outras, mesturando trazos na procura de efectos novidosos.

Os modelos podían atoparse ao outro lado dos Pirineos –nos *trobadors* e, posiblemente, tamén nos *trouvères*– ou na poesía tradicional autóctona, pois calquera deles servía para enriquecer a produción propia. As fronteiras entre esas modalidades esvaécense en auténticas mostras de virtuosismo nas mans dos creadores mellor dotados, que logran auténticas pezas de arte ensamblando elementos de diversas procedencias. Non hai grupos pechados dentro da cantiga de amor, porque é posible ir pasando duns a outros de maneira case imperceptible, o que proporciona maior valor aos resultados, pero tamén maior complexidade; e o virtuosismo pode acrecentarse se os límites que se quere debilitar son os que separan os tres grandes xéneros líricos, provocando esa interferencia de rexistros que advertimos en *A*, sexa mediante a inversión de tópicos claves na configuración do código poético no que se sustentan, sexa mediante a utilización de elementos formais e expresivos que nos suxiren o universo propio da cantiga de amigo.



## OS EFECTOS DO AMOR SEGUNDO OS TROBADORES DO *CANCIONEIRO DA AJUDA*\*

ELVIRA FIDALGO

*Universidade de Santiago de Compostela*

Se imos á definición de *Cansó* que ofrece o *Dictionnaire des Lettres Françaises*<sup>1</sup> (por acudir a un estudo xeral, que recolle a esencia do analizado), podemos ler o seguinte referido ao amor, concepto que constitúe o eixo basilar do xénero:

Este amor, chamado “amor cortés”, non se parece ós outros amores que, noutros lugares e noutras épocas, ten inspirado os poetas. Non é o amor fatal dos antigos, ni o amor brutal dos heroes bretóns, nin o amor que, máis tarde, será o impulso dos poetas italianos do *Dolce Stil Nuovo* (...). É concibido como un culto, como unha relixión para perfeccionar a alma e o corazón do cabaleiro. O amor non vale por si mesmo; vale pola exaltación que produce na alma...

Esta exaltación que se busca para a alma máis que para o corpo é o que, en termos xerais, se coñece como *joi*, e constitúe a aspiración última de todos os trobadores<sup>2</sup>. O grao de *joi* que pode ser acadado vén determinado pola calidade do amor experimentado e, polo mesmo, pola calidade da dama cantada. A busca deste *joi* resulta moito máis importante que a experiencia de *Amors*, porque se trata dun *joi* duradeiro, supremo, salvífico, máis alá da experiencia cotiá; pero tamén é certo que o amor é unha fonte de

---

\* Este traballo insírese no proxecto de investigación *El léxico del sufrimiento en los trovadores*, subvencionado polo MICYT, dentro do Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnolóxica, cofinanciado con FEDER (ref. BFF-2000-0380).

<sup>1</sup> Ed. Fayard, Paris [1964], 1992, pp.219-222 do volume dedicado á Idade Media, que corre baixo a supervisión de G. Hasenohr e M. Zink. A tradución ao galego é miña.

<sup>2</sup> Jeanroy ofrece unha das definicións máis precisas do esvaradío termo: “Ainsi, *joy* représentera tour à tour la passion amoureuse, la douce sensation qui naît du regard ou du baiser que la Dame accorde à l’amant; il sera tantôt synonyme d’amour ou de dame, tantôt encore des faveurs accordés et de jouissance érotique”, p. 107. Vid. A. Jeanroy, *Amours courtois et “Fin’Amors” dans la littérature du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1964, especialmente o capítulo dedicado ao *joi* (pp. 103-117). P. Belperron dedícalle ao sentimento todo un tratado: *Joie d’amour*, Paris, Plon, 1948.

*joi*, un medio adecuado para poder alcanzalo. Por iso, a idea máis estendida e comunmente manexada (aínda que excesivamente xeneralizadora) é a de que a poesía amorosa da escola provenzal está indeleblemente marcada polo *joi*. A isto contribúen os exordios das *cansós* firmadas polas figuras máis salientables da escola que, co canto dos paxaros, o verdor das árbores e o renacer da primavera, debuxan un escenario semellante ao estado do corazón do namorado que goza da alegría nacida dese amor que o anima a escribir. Versos como “Molt jauzens, mi prenc en amar / un joi don plus mi vueill auzir” do duque de Aquitania<sup>3</sup>, ou o exordio que abre a *cansó Tant ai mo cor ple de joya* de Bernart de Ventadorn<sup>4</sup>, e se pecha cos rotundos versos: “Tant ai al cor d’amor, / de joi e de doussor, / per que-l gels me sembla flor / e la neus verdura” (vv. 9-11), son só algúns entre os moitos outros que confirman a impresión anunciada arriba de que a poesía provenzal é unha poesía que canta a felicidade que nace do amor.

Non obstante, outros textos destes e doutros trobadores apagan algo esta exaltación amorosa para deixarnos entrever que en Provenza o amor tamén podía ser fonte de dor. ¿Quen non recorda a belísima *Can vei la lauzeta mover*, na que o outrora contentísimo Bernart estende a súa rabia contra as mulleres en xeral porque a que o ama “no ven a plazer / qu’eu l’am” (vv. 51-52), e vese obrigado a afastarse dela, como se estivese morto. É difícil atopar un Arnaut Daniel que non estea pletórico porque ama, pero, de todas as maneiras, na canción *D’altra guiz’e d’altra razo*<sup>5</sup> adianta que vai cantar doutro xeito e sobre outro tema diferente do que acostuma, porque agora canta desde a posición do namorado triste, que non pode deixar de querer a “selha que-m tolh del tot joi e deport” (v. 27).

Que o amor podía ser algo ingrato polas consecuencias que lle reportaba ao namorado demostrano algunhas composicións doutros célebres trobadores que parodian os estragos que o amor causa no amante; así o fai Raimbaut de Vaqueiras que se alegra de non ter un amor que lle quite o apetito nin o sono (“que no-m tol manjar ni dormir”, v. 2) ou que inflúa negativamente no seu estado de ánimo (“ni-n soi dolenz ni-n soi iratz”, v. 7)<sup>6</sup>, para seguir mencionando ao longo de toda a composición as innumerables incomodidades que leva asociado o feito de estar namorado. Pero tamén é igual de certo que, na maioría das veces, a dor é facilmente soportable en Provenza porque, froito do amor, é un mal agradable, como di o mesmo Arnaut Daniel: “e-l mals é saboros q’ieu sint, / e-il flama soaus on plus m’art”<sup>7</sup>; ou é producido pola separación dos amantes como é o caso do *amor de terra lonhdana* que tanto lle pesa a Jaufré Rudel, na famosísima *Lancan li jorn son lonc en may*<sup>8</sup>:

<sup>3</sup> Vid. *Guiglielmo IX D’Aquitania. Poesie* (N. Pasero, ed.), Modena, Mucchi ed., 1973, p. 213.

<sup>4</sup> Vid. *Bernart de Ventadour, troubadour du XII<sup>e</sup> siècle* (M. Lazar, ed.), Paris, Klincksieck, 1966, p. 72.

<sup>5</sup> Vid. Arnaut Daniel, *Poesías* (M. de Riquer, ed.), Barcelona, Sirmio-Quaderns Crema, 1994, p. 200.

<sup>6</sup> Vid. Linskill, J., *The poems of the troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague, Mouton, 1964, p. 117.

<sup>7</sup> Estes versos pertencen á canción *Er vei vermeills, vertz, blaus, gruoc*, na edición citada arriba.

<sup>8</sup> *Amors de terra lonhdana, / per vos totz lo cors mi dol*, vv. 8-9 da canción *Quan lo rius da fontana*, pola edición de A. Jeanroy, *Les chansons de Jaufré Rudel*, Honoré Champion, Paris, 1974.

Ja mais d'amor no-m jauzirai  
 si no-m jau d'est'amor de lonh  
 (vv. 29-30)

Estes motivos da tristura e a dor provocados polo amor vanse facendo cada vez menos raros no corpus trobadoresco provenzal, ata o punto de que algúns trobadores das últimas xeracións da escola parecen ser máis proclives ao sufrimento amoroso que os da primeira época, e *cansós* como *Los mals d'Amor ai eu ben totz apres* de Perdigón<sup>9</sup>, activo entre 1195 e 1220, en pouco se diferencian das máis tópicas cantigas de amor galego-portuguesas, xa que tamén o namorado provenzal sofre porque ama sen ser correspondido, ata o punto de preferir a morte á vida. Parece que os trobadores xa se aborreceron de empregar sempre os mesmos tópicos de inflamada alegría, parella á vitalidade que leva asociada a primavera, e empezan a botar man doutros menos gastados, como a ingratidade do amor e, incluso, a morte como saída do sufrimento<sup>10</sup>.

Seguramente esta sexa a resposta válida tamén para explicar o éxito do motivo do sufrimento causado polo amor na escola galego-portuguesa, que se engancha ao último da escola provenzal<sup>11</sup> ata facer del un tópico, o máis distintivo destouta escola e responsable da común (e creo que inexacta) impresión de homoxeneidade e pobreza temática da cantiga de amor<sup>12</sup>. O *Cancioneiro da Ajuda*, coas 310 cantigas de amor (en

<sup>9</sup> Ofrécese directamente a tradución da primeira estrofa (recollida no artigo de G. Vallín, "Escarnho d'amor", *Medioevo Romanzo*, XXI, I, 1997, pp. 132-146, p. 133): "He probado todos los males de Amor, pero sus bienes no los he conocido ni un sólo día, y si no fuera porque ahora tengo buena esperanza, creería que no existen; y tendría razón para estar desesperado, pues he amado tanto sin ser nunca amado; pero si el bien es tan dulce y placentero como es el mal angustioso y opresivo, antes prefiero morir que seguir esperando".

<sup>10</sup> Sería erróneo esquecer que a dor ou, incluso, a morte por ou a causa do amor é un tópico case tan vello como a propia poesía. Foi recollido polos trobadores provenzais entre o conxunto de tópicos da poesía latina, coñecido polos trobadores sicilianos, estendeuse con inusitado éxito entre os galego-portugueses e, lonxe de deterse aí, continuará a súa marcha a través de escolas e séculos posteriores como unha característica intrínseca ao propio amor, aínda que cada poética o adapte á súa conveniencia segundo o medio social no que se desenvolva, o momento histórico en que se encadre, etc., presentando por iso aspectos diferentes que responden a convencións poéticas definidas. Vid. M. Ciavolella, *La «malattia d'amore» dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976. Por outra parte, G. M. Cropp en *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique* (Genève, Slatkine, 1975) inclúe un capítulo que titula "Mélancolie et Affliction", no que abre un apartado dedicado aos efectos producidos polo sufrimento amoroso e recorda que os verbos *aucire* e *morir* non son estraños ao corpus provenzal. O mesmo sucede no capítulo segundo (pp. 155-214) de G. Lavis, *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du Moyen Age (XII-XIII)*, Paris, Les Belles Lettres, 1972.

<sup>11</sup> Vid. A. Ferrari, "Linguaggi lirici in contatto: *trobadors* e *trobadores*", *Boletim de Filologia*, XXIX, 1984, pp. 35-57, onde se examinan os modelos provenzais (de última época) que son facilmente identificables na lírica trobadoresca galego-portuguesa.

<sup>12</sup> Sobre todo, desde o punto de vista dos primeiros estudosos da escola. Así, Tavani ("La poesía lírica galego-potoghese" en *Grundriss des romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. II, I, 6, 1980, traducido ao

termos xerais) que o compoñen, supón soamente o 43% das cantigas de amor (conservadas) da tradición galego-portuguesa e apenas un 18% da totalidade dos textos poéticos producidos nesta área. Nestas condicións, o tópico da homoxeneidade formal e temática da cantiga de amor é máis verdade en *Ajuda*, ao privarnos este códice dos demais elementos constitutivos da lírica galego-portuguesa que achegan os outros rexistros máis peculiares e distintivos da escola, así como de certos trobadores máis tardíos que os desta colectánea e que son os que plasman nos seus textos o desexo de renovación que dominará os últimos decenios do período trobadoresco no noroeste peninsular<sup>13</sup>.

A lectura dos textos de *Ajuda* mergúllanos, en efecto, nun mar de dor xerado polo desdén dunha dama á que non logramos verlle a cara, máis alá dos ollos verdes da muller amada por Garcia de Guilhade (A 229) ou do “corpo delgado” (A 292) loado por Pero da Ponte<sup>14</sup>. Coñecémola unicamente pola súa actitude, pasiva as máis das veces, completamente allea á sorte de quen a ama ata a desesperación, como deixa entrever Nuno Fernandes Torneol (A 71, vv. 7-12), por poñer só un exemplo do que é norma dentro de *Ajuda*:

E quando lh'eu quero dizer  
o muito mal que mi-amor faz,  
sol non lhe pesa, nen lhe praz,  
nen quer en min mentes meter.  
*E assi morrerrei por quen  
nen quer meu mal, nen quer meu ben!*<sup>15</sup>

---

galego como *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia, 1986) escribe: “Hai que presumir que a homoxeneidade [dos produtos e dos produtores] é o resultado do condicionamento, exercido sobre os produtores, pola rede de normas que eles mesmos contribuíron a crear e a consolidar a través da aceptación tácita dunha tipoloxía establecida, nas súas liñas esenciais, nos primeiros tempos de tradición, e que posteriormente se foi facendo máis rixida, primeiro seguindo o proceso normal de esclerose provinciana propia das áreas periféricas, e despois tamén a tendencia igualmente normal á reiteración, típica dos epígonos” (p. 97), para concluír, páxinas despois que “a canción provenzal se reduce a puro xogo estilístico e a exercicio retórico” (p. 105) no seu transvase á poética galego-portuguesa.

<sup>13</sup> Tiven ocasión de comprobalo noutros traballos que, desde ópticas diferentes, me levaban ás mesmas conclusións: E. Fidalgo, “*Joi d'amor* na cantiga de amor galego-portuguesa”, en *Estudios Galegos en Homenaxe ao profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1994, pp. 65-78, e “A coita do amigo” en *O mar das Cantigas*, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp. 189-212.

<sup>14</sup> Vid. M. Conceição Vilhena, “O carácter abstracto das Cantigas de Amor”, *Ocidente*, 81, 1981, pp. 133-152.

<sup>15</sup> Transcribo segundo o fixo Dna. Carolina Micheëlis na súa edición do *Cancioneiro da Ajuda* [Halle, 1904], Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1990, respectando igualmente o nome con que ela identificou os trobadores. Os textos que non están contidos en *Ajuda* serán reproducidos segundo aparecen en M. Brea (coord.), *Lírica Profana Galego-Portuguesa (LPGP)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996.

É lóxico pensar que para este decorado non sirvan as cores alegres con que se pintaba o amor xovial que satisfacía o namorado. O *joí* que asociamos ao amor cantado polos provenzais non ten no *Cancioneiro da Ajuda* o menor espazo para a súa expresión, xa de por si reducido no conxunto da lírica galego-portuguesa a algúns textos meramente testemuñais, froito do enxeño duns cantos trovadores tardíos que renovan o manido repertorio volvendo os ollos ao que en Provenza tamén unha vez quedara vello<sup>16</sup>. Unha tras outra, as cantigas de *Ajuda* amósannos un trovador irremediabilmente namorado dunha dama da que nunca obterá o amor que solicita. De nada lle valerá ofrecer o seu servizo, prometerlle lealdade, amosarlle a súa dor, cargala coa responsabilidade da súa morte; a dama non accederá en *Ajuda* a recompensar o trovador, nin cun sorriso, nin cunha mirada, nin cun xesto, emerxendo máis abstracta que en ningún outro cancionero.

Este amor ingrato aséntase en *Ajuda* sobre os mesmos postulados do feudalismo que sustentaban xa a poética provenzal. O trovador débelle á amada, ante todo, submisión e respecto, e comportarase diante dela exactamente igual que o vasalo diante do seu señor; polo mesmo, a entrega do trovador debería comprometer tamén a dama, por canto a obediencia do vasalo tiña por condición a exactitude do señor no cumprimento das súas obrigas, ou, o que é o mesmo, a dama non debería rexeitar ese amor; debería permitir que a amen e debería mostrarse cada vez máis digna dese amor.

Non obstante, é imposible atopar en *Ajuda* cantigas que describan esta situación; ao contrario, Roy Fernandez de Santiago denuncia nuns emocionantes versos a común frustración dunha relación na que o namorado non escatima sentimentos nin lealdade a cambio da certeza de nada:

Am'e sirvo quanto posso,  
e praz-me de seer vosso;  
e sol que a mia senhor  
non pesasse meu serviço,  
Deus non me dess'outro viço!  
Mais fazend'eu o melhor,  
*contra mia desaventura*  
*non val amar, nen servir;*

---

<sup>16</sup> Un dos mellores imitadores do ton alegre da escola provenzal, aínda que sen alardes, é Airas Nunez. Nunha cantiga (*Que muito m'eu pago d'este verão*) incluso retoma o tópico do *locus amoenus*, ausente na escola galego-portuguesa, por ter desaparecido o exordio primaveral que identificaba o amor dos provenzais. Poderíanse engadir aínda outros dous textos, que parecen ser só un ao tratar idéntico motivo con idénticas expresións, *Pois min amor non quer leixar* e *Amor faz a min amar tal senhor*, dos que só vou deixar constancia, pois non pertencen a *Ajuda*, o mesmo que algúns do sempre xenial Don Denis e algún outro que deben quedar fóra por idéntica razón. Pode verse, para máis detalles sobre o motivo, o meu traballo anteriormente citado.

*nen val razon, nen mesura;  
nen val calar, nen pedir.*

(A 307, vv. 11-20)

Estes versos condensan parte dos tópicos que podemos rastrexar en numerosos versos de *Ajuda*: o amor equiparado ao servizo vasalático e a capacidade do trobador de obter pracer a partir desa situación dolorosa, esquivando o único obstáculo que podería impedirlo: que a dama se sentira molesta co ofrecemento de tanto amor. Non obstante, o trobador síntese como unha folla a mercé do vento que a abanea, e nin a sinceridade do seu amor nin o seu correcto comportamento de amante cortés son de grande axuda diante da imperturbabilidade da dama.

O resultado desta relación tan desequilibrada non pode ser outro que a dor, que se fai sinónimo de amor. Un par de lapidarios versos de V. Praga de Sandin poden condensar toda a poética amorosa de *Ajuda*: “Ome que gran ben quer molher / gran derit’á de trist’andar (A 5, vv. 1-2), ou, dito doutro xeito, quen ama está necesariamente triste.

## 1. A COITA

*Ajuda*, máis que ningunha outra mostra da lírica galego-portuguesa, vén tinguido pola *coita* que dá nome na poesía do noroeste peninsular á aflición que sente o trobador ao ser consciente de que o seu amor é un amor imposible e que a dama á que aspira é inalcanzable. Calquera dos trobadores representados neste cancionero escribiu cantigas que se fan eco deste particular modo de entender o amor, pero, de momento, voume servir de Pero Garcia Burgalês, trobador que coñece tan ben os tópicos basilares da escola que con frecuencia os transgride para darlle un aire novo á cantiga de amor, xénero predilecto para el. Voume apoiar nunha cantiga súa, a cantiga 83 en *Ajuda*, para describir os efectos que provoca este sentimento no namorado, concentrados sobre todo nas dúas primeiras estrofas, pois a terceira insiste na desesperación do trobador, ao que só lle queda o recurso de rogar a Deus para que medie tamén diante da dama ou, se non, que lle dea a morte:

Pois contra vos non me val, mia senhor,  
de vos servir, nen de vos querer ben  
mayor ca min, senhor, nen outra ren,  
γvalha-me ja contra vos a mayor  
coita que soffro por vos, das que Deus  
fezo non mund’, ay lume destes meus  
olhos e coita do meu coraçõ!



E se me contra vos non val, senhor,  
 a mui gran coita, que me por vos ven,  
 per que perdi o dormir e o sen,  
 ;valha-me ja contra vos o pavor  
 que de vos ei, que nunca ousei dizer  
 a coita que me fazedes aver,  
 que neguei sempr', á i mui gran sazon!

E se m'esto contra vós, mia senhor,  
 non val, quer'eu a Deus rogar por én  
 que me valha, que vus en poder ten,  
 e que vus fez das do mundo melhor  
 falar, senhor, e melhor parecer.  
 E se m'esto contra vos non valer',  
 non me valrá logu'i se mort[e] non!

Trátase, como se pode ver, dunha cantiga de corte provenzal na que o burgalés recolle a metáfora do servizo vasalático de orixe galo, pero revestida completamente coas variacións propias da escola e que o seu público, culto coma el, apreciaría sen dúbida. Así, o renovado modelo provenzal, recoñécese no tema, na estrutura métrico-rítmica e na retórica, que sustenta a tópica da escola galego-portuguesa en torno ao poder absoluto da dama, o seu distanciamento do namorado suplicante e xeradora de todo mal, ante o cal o trovador sábase e séntese impotente. Apela ao sufrimento que padece por amor pero, ante a impasibilidade da dama, incapaz de conmove-se, non lle queda máis que desexar a morte.

Este texto abondaría para facernos unha idea -xeral, e polo tanto, moi simplificadora- das características da poesía contida en *Ajuda*<sup>17</sup>. Só deixa fóra a alusión a outra particularidade do motivo: a *coita* nace no preciso instante en que o trovador *ve* a súa dama e, por tanto, se namora<sup>18</sup>. Iso explica que, ao longo de todo o cancionero, o trovador non pare de maldicir o día en que naceu para vivir unha vida de tanto sufrimento, ou o día no que viu por primeira vez a causa do seu tormento; son constantes as expresións formularias que fan referencia a eses momentos: *tan mal dia vus vi, tan grave*

<sup>17</sup> Hai que volver insistir neste punto en que as notas discordantes, e por tanto, máis innovadoras pónenas os trovadores máis tardíos, algúns deles con representación parcial en *Ajuda* (P. Garcia Burgalés, Pero da Ponte, Guilhade), pero outros ausentes, entre os que habería que destacar a Alfonso X e, sobre todo, a D. Denis, que, curiosamente, volvendo os ollos á matriz provenzal, introducen temas e motivos tópicos no sur de Francia pero novidosos no noroeste peninsular, como o amor de oídas, a felicidade de amar, ou unha dama máis activa na relación. Vid. nota 13.

<sup>18</sup> Como teorizara xa Andreas Capellanus en *De Amore*, particularmente nas pp. 55-57 e 67 pola trad. de I. Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, Quaderns Crema, 1985. Vid. tamén J. A. Souto Cabo, "Aproximación ao motivo dos ollos nas cantigas de amor e amigo", *Agália*, 16, 1988, pp. 401-420.

*dia que vos conhoci, tan grave dia vos eu vi e un longo etcétera de fórmulas que en pouco se apartan de estas:*

Pelos meus olhos ouv'eu muito mal  
e pesar tant', e tan pouco prazer,  
que me valvera mais non os aver,  
nen veer nunca mia senhor, nen al.  
*E non mi-á prol de queixar m'end' assi;  
mais mal-dia eu dos meus olhos vi.*

(Joan Coelho, A 163, vv. 1-6)

Como *veer* equivale a *sofrir* neste contexto<sup>19</sup>, posto que o sentimento se desencadea no mesmo instante que se produce a acción, o trovador, no seu despeito, non aforra fórmulas de execración dos ollos, culpables en primeira instancia, xa que foron eles quen entraron en contacto coa beleza da dama:

Estes olhos meus ei mui gran razon  
de querer mal, enquant' eu ja viver',  
porque vus foron, mia senhor, veer,  
ca depois nunca ¡si Deus me perdón!  
*pud'eu en outra ren aver sabor  
ergu' en coidar en vos, ay mia senhor!*

(Vaasco Gil, A 149, vv. 1-6)

A situación do trovador galego-portugués que vive nun permanente estado de angustia porque ama sen obter amor a cambio, que ao único que aspira é a poder estar ao lado da súa dama, aínda que sexa de maneira pasiva -falarlle de amor, el ben o sabe, estalle absolutamente prohibido, como veremos seguidamente-, e que ve incrementado o seu tormento cando se debe afastar dela, pode seguirse perfectamente a través dos versos de ducias de trovadores que deixan ao descuberto a fragilidade das relacións entre

<sup>19</sup> Isto é tan certo que Martin Soares (A 55) está seguro de que a contemplación da dama amada por el causa a desgraza a cantos a miren, pois a súa beleza cativa a todo aquel que a vexa. Esa é a proba irrefutable para saber quen a viu ou non, pois ao vela empezaría a sufrir e, se isto non se producira, el sabería que non a viron, pois a indiferenza sería imposible despois dese momento nefasto:

Ca se vus viron, mia senhor,  
ou vus souberon conhocer,  
¡Deus! ¿com' ar poderon viver  
eno mundo ja mais des i  
se non coitados, come mi,  
de tal coita qual og' eu ei  
per vos, qual nunca perderei?

Nen a perderá, mia senhor,  
quen vir' vosso bon parecer,  
mais convertirá-lh' én a soffrer  
com' eu fiz, des quando vus vi.  
E o que non fezer' assi,  
se disser' ca vus viu, ben sei  
de mi ca lh'o non creerei.

(vv. 15-28)

o namorado galego-portugués e a dama que o ten á súa mercé, aliada con Amor, que “á tan gran poder / que forçar pode quen quiser” (16, vv. 15-16), de modo que o trovador vese sometido a ambos, que conseguen anular a súa vontade. Vaasco Praga de Sandin exprésao moi ben na cantiga *Par Deus, senhor, sei eu mui ben* (A 13), na que o namorado non pode facer máis nada que amar a súa dama, aínda sendo consciente do desagrado que sente ela ante esta situación. O namorado vive nun estado de temor constante para non incomodar a súa dama, e a súa condición de servilismo afectivo queda ben manifesta nestes versos, onde o substantivo *affan* recolle perfectamente o desacougo de quen escribe:

Par Deus senhor, sei eu mui ben  
ca vus faço mui gran pesar  
de que vus sei tan mui’ amar.  
Mais se o sei, non ar sei ren  
*Per que end’ al possa fazer  
enquant’ eu no mundo viver’.*

Porque vus quer’ eu [mui] melhor  
d’outra ren, viv’en grand’ affan  
e sei que faço-vus, de pran,  
pesar, pero non sei, senhor,  
*Por que end’ al possa fazer  
enquant’ eu no mundo viver’.*

(A 13, vv. 1-6, 13-18)

O trovador debe ser, pois, dobreamente obxecto de compaixón porque non só vive atormentado xa que o seu amor non é correspondido, senón porque el é unha vítima de Amor ao que nada ten que agradecerlle (“E d’Amor nunca un prazer preñdi / por mil pesares que m’el faz soffrer”; M. Soares, 44, vv. 15-16); ao contrario, aliado frecuentemente con Deus (“mais fez mi-a Deus des que a vi / sen o meu grado mui’ amar”; Johan Vasques Somesso, 29, vv. 6-7), condenouno a ese estado ao facerlle coñecer a muller que lle provoca tanta dor. Esta percepción das cousas é compartida por bastantes trovadores que incluso sofren o amor como un castigo divino ás súas faltas:

Ay mia senhor, se eu non merecesse  
a Deus quan muito mal lh’eu mereci,  
d’outra guisa pensara el de mi  
ca non que m’en vosso poder temesse.  
Mais soubelh-lh’eu muito mal merecer  
e meteu-m’el en o vosso poder  
u eu jamais nunca coita perdesse.

(Martin Soares, A 40, vv. 1-7),

cando non lle apoñen a Deus a calidade menos cristiá, a vinganza, como única explicación de que Aquel non queira concederlle o amor da amada:

E se m'esto non der' Nostro Senhor,  
¿por quê me fez el tal senhor filhar?

Be'-no sei eu, fez mi-o por se vengar  
de mi, per est(o) e non por outra ren;  
se lh'algun tempo fiz pesar, por én  
me leix'assi deseparad'andar  
e non me quer contra ela valer.

(Johan d'Aboin, A 157, vv. 13-19)

Non sorprende, pois, que as maldicións vaian dirixidas contra o amor (Martin Soares, A 44; Joan Soares Somesso, A 16), contra o mesmo Deus porque non quere darlle a morte que o liberaría da dor (Pero Garcia Buralês, A 82), ou contra o mundo porque lle fai vivir estes tempos desgraciados (Joan Lopes d'Ulhoa, A 206).

Temos, pois, un trobador que caeu nas redes do amor no momento que viu a dama por primeira vez e que, atrapado, soporta unha situación tan dolorosa para el que máis parece un flaxelo divino que un erro de cálculo. Se a contemplación da muller xera tanta dor, cabería pensar que o mellor para a saúde do trobador é o afastamento da fonte do sufrimento. Pero velaí un dos numerosos paradoxos do amor trobadoresco: afastarse da señor equivalería a morrer e, aínda que a morte é clamada desde centenaes de versos, é rexeitada non obstante por outros<sup>20</sup>, abandeirados polo máis optimista Guilhade que,

<sup>20</sup> Disputa personificada en Pero Garcia Buralês e Roy Queimado. O primeiro búrlase do segundo porque resucita cada vez que morre, pois Roy Queimado é un dos trobadores que máis abusa do tópicos da morte por amor na súa produción poética. Aínda que non está recollido en *Ajuda*, permítaseme incluír a primeira estrofa dun escarnio, do que cabe destacar a convición de Buralês de que non por morrer máis veces se é mellor trobador ("por que cuyda que faz hi maestria / enos cantares que fez á sabor / de morrer ...", vv. 10-12) e a alusión á resurrección ao terceiro día (como Cristo), o que lle permitirá morrer máis veces:

Roy [Q]eymado morreu con amor  
en seus cantares, par [S]anta Maria!  
Por hua dona que ben quera,  
e por se meter por mays trobador,  
por que lh'ela non quis ben fazer,  
feze s'el en seus cantares morrer,  
mays resurgiu depouys ao tercer dia.

(LPGP 125,45, 1-7)

S. Panunzio ("Per unha lectura do canzoniere amoroso di Roy Queimado", *Studi Mediolatini e Volgari*, 19, 1971, pp. 181-209) sostén que "Il tema centrale dei suoi componimenti, che è quasi sempre quello della morte per amor, s'isterilisce in giochi e giri monotoni di formule e di espressioni che al massimo palesano a sottigliezza retorica do poeta" (p. 183). Non obstante, M<sup>a</sup> Conceição Vilhena encargouse de rehabilitar a figura de Roy Queimado, demostrando que non acode ao motivo da morte por amor moito máis que

tristemente esperanzado, refuga a opción de morrer e busca na contemplación da dama unha posibilidade de mitigar a dor, demolendo o tópico anterior como fai tantas veces (A 234): “E tenho que fazem mal sen / quantos d’amor coitados son / de querer sa morte”; “mais mentr’ eu vos vir’, mia senhor, / sempre m’eu querria viver, / e atender e atender”, coa esperanza, seguramente, de dobregar a fría actitude da dama.

A selección de cantigas de Joan Soares Somesso feita polo compilador de *Ajuda* podería servir de mostra para a comprensión global do cancionero por canto el expresa moi ben o que en xeral se oe por todas as demais páxinas, pero que non sempre está tan claramente expresado. Son dous os principios:

1) Se a única vía de saída para o sufrimento é a morte, ¿por que non hai máis trovadores realmente mortos?

2) Logo, que a morte é a única saída para calmar a coita é unha mentira; polo contrario, el declara que a obtención do *ben* da dama é a única menciña para calmar a dor do namorado:

Muitos dizem que perderan  
coita d’amor sol per morrer.  
E s’ é verdade, ben estan.  
Mais eu non o posso creer  
que ome perderá per ren  
coita d’amor, sen aver ben  
da dona que lh’a fáz aver!  
(A 19, vv. 1-7)

Pero este *ben*, que catapultaría o trovador ao extremo oposto ao que o coloca a coita, é inalcanzable porque esixiría a complicidade da dama na relación amorosa. O trovador vese na obriga de buscar un medio no que, sen implicación directa da *señor*, poidan neutralizarse os efectos punzantes da coita: só podería ser a contemplación, do que cómpre deducir que a iso se reduce a máxima aspiración do trovador<sup>21</sup>:

E podê-la-ia perder [a coita],  
mia senhor, sol por vus veer  
(A 27, vv.19-20),

temeroso, incluso, de que tamén isto lle poida ser negado, xa por vontade dela ou pola dalgún dos seus aliados, neste caso, o propio Deus:

---

calquera outro, e non máis, desde logo, que o propio Burgalês. Vid. M. C. Vilhena, “A ‘morte-por-amor’ na lírica galego-portuguesa”, *Cahiers d’Études Romanes*, 3, 1977, pp. 1-20.

<sup>21</sup> Algúns trovadores fan do motivo da morte causada polo afastamento da dama composicións de fina ironía, nas que amosan a sorpresa de poder seguir con vida despois da partida dela (Vid. Men Rguez Tenoiro, A 227).

Ja m'eu, senhor, ouve sazón  
 que podera sen vos viver  
 u vus non viss', e ora non  
 ei eu ja d'aquesto poder,  
 pois outro ben, senhor, non ei  
 se non quando vus vej', e sei  
 que mi-o queredes ja tolher.

(A 22, vv. 1-7)

Mais pero en quant'eu viver',  
 sempre a ja mais amarei  
 d'outra cousa, e rogarei  
 o mais que eu poder'rogar,  
 a Deus que o mi-a leix(e) oïr  
 falar e mi-a leixe veer;

E se el(e) quiser' fazer  
 log(o) eu coita [non] sentirei;

(A 4, 13-20)

Aínda que, en realidade, o seu desexo máis íntimo, ao que aspira cada trobador é a que esta concesión mínima abra unha físgoa na burbulla que defende a amada do mundo, pola que o namorado poida ir achegándose a ela, iluminando tenuemente a coita con esperanza:

E Deus, que mi fez este ben,  
 aínda m'outro ben fará,  
 pois o quis que vus visse ja,  
 mia senhor; (...)

(A 310, vv. 13-16)

## 2. TURBACIÓN DOS SENTIDOS

A alteración das emocións en quen se atopa en fronte da muller amada é un fenómeno común á erótica literaria de todos os tempos: empeza con Ovidio, perpetúase entre trobadores<sup>22</sup> e *trouvères* e instálase con éxito na poética galego-portuguesa. O conflito presenta moi variados síntomas, dando orixe a tópicos igualmente variados que xiran en torno á turbación do namorado que queda impresionado pola beleza da dama,

<sup>22</sup> E que foi recollida por Andreas Capellanus entre as “reglas do amor”(De Amore ..., p. 363): “XV: todo amante debe palidecer en presenza de su dama; XVI: el corazón del amante se estremece al contemplar de repente a la amada; XX: el enamorado siempre está temeroso”.

como lle pasara a Bernart de Ventadorn (*En cossirer et en esmai*, vv. 39-40), que é incapaz de articular palabra:

per que-lh lenga m'entrelia  
can eu denan leis me prezen

ou non dicir máis que parvadas, como Arnaut Daniel (*Sols sui qui sai lo sobrafan qu-m soz*, vv. 6-7):

Cades ses lieis dic a lieis cochos motz;  
puois quand la vei non sai, tant l'ai, que dire.

A tónica perpetúase entre os galego-portugueses, tinguíndose coa particular cor do temor que inspira a dama e que reduce considerablemente as oportunidades en que o namorado poida perder a palabra fronte á ela. A segunda estrofa da cantiga de Burgalès, arriba transcrita, condensa nuns poucos versos a maioría dos tópicos que manexan os trovadores da escola para describir os estragos físicos que un amor non correspondido causa no amante. O trovador confesa que “perdi o dormir e o sen” (v. 10) e que a dama lle provoca un “pavor” tal (v. 11) que lle impide falarlle e manifestarlle a súa paixón. Nesta situación desesperada móvese, en xeral, o amante galego-portugués, que ama sen posibilidade de ser correspondido, entre outras cousas e por paradoxal que pareza, porque a dama non sabe (¡non desexa saber!) que está sendo amada.

O motivo da perda da fala vén ligado ao do segredo da paixón amorosa que impide que o amor se faga público. En terras do Midi francés, este último viña xustificado pola situación da dama, casada, cuxa reputación -e a integridade física do trovador tamén- desaconsellaba airear eses amores extraconxugais; no territorio peninsular a situación despréndese dese lastre porque nada indica que a dama estea tamén casada<sup>23</sup>, o que deixaría o paso franco ao goce dun amor non sancionable; pero, novo paradoxo, a conxuntura preséntase máis crítica aínda por canto a dama, altiva e desdeñosa, non acepta o amor do trovador, e moito menos, unha declaración de amor:

Non ousou dizer nulha ren  
a mia senhor; e sen seu ben  
non ei mui gram coit'a perder:  
*Vedes que coita de sofrer!*

d'amar a quen non ousarei  
falar...

(Martin Soarez, A 56, vv.1-6)

<sup>23</sup> Vid. M. Conceição Vilhena, “A amada das cantigas de amor: casada ou solteira?”, en *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Estegagno Picchio*, Lisboa, DIFEL, 1990, pp. 209-221.

O namorado, que, como confesa nos versos seguintes, debe “amar a quen nunca meu mal / nen mia coita ei a dizer” (vv. 9-10) xa que sabe que a confesión do seu amor redundaría inevitablemente nun incremento da súa dor, opta por calar e esconder o estado en que se atopa. O mesmo fai Airas Carpancho, que intúe que encontraría o remedio ao seu mal se falara coa súa dama e compartise con ela ese sentimento que, por amordazado, lle está provocando a asfixia:

Pero ei gran sabor de lhe falar,  
 quando a vejo, por lhe non pesar,  
 non lh'ei a dizer ren  
 de com'eu poderia led'andar,  
 e lhe estaria ben!

(A 65, vv. 16-20)

e opta, no mellor dos casos, por unha conversación va, a través da cal poida gozar do “bon falar” e “fremoso riiir”, porque, como reitera na cantiga seguinte, non é a conversación en si mesma o que lle molesta á dama, senón que lle falen de amor:

Se lhe d'al quiser' ementar,  
 sol non lh'én crecerà pesar.  
 Pero non lh'ousarei falar  
 da mui gran coita'n que me ten

(A 66, vv. 13-16)

En efecto, a dama non gusta do relato de penalidades que sofre o amante, aínda que ela sexa a única culpable; unha palabra inconveniente e aquel vese castigado co desterro, que é como percibe o trobador a prohibición de vela<sup>24</sup>. Iso explica o medo do namorado de molestar a dama, como o pon de manifesto Burgalês na segunda estrofa da cantiga transcrita arriba. Este medo é un dos elementos máis destacables na escola peninsular, normalmente expresado co substantivo *pavor*, recorrente ao longo de todo o corpus e que indica o temor que sente o poeta ante a posibilidade de incomodar a súa dama. De aí a preocupación pola conveniencia de falarlle ou non; por iso sopesa moi ben as vantaxes e os inconvenientes da súa acción, ponderando os beneficios que lle reportaría, pero tamén o risco que corre, como expón o vacilante Roy Queimado, nunha graciosa cantiga, da que só vou transcribir a primeira das tres estrofas que permiten imaxinar o trobador dando voltas dun lado para outro sen saber que determinación tomar:

<sup>24</sup> Sábeo moi ben Joan Soarez Somesso que, renunciando a obter o amor da muller, só aspira a poder vela; pero a condición *sine qua non* é que ela non saiba que está sendo amada con dor: “... se non que podesse viver / na terra vosqu’, e deus poder / me leix’ aver d’i sempr’ estar; // E dê-me poder de negar / sempr’ a mui gran cuita que ei / por vos aas gentes que sei / que punhan en adivinhar” (A 17, vv. 12-17).



Sempr'ando coidando em meu coraçõ  
 com'eu iria mia senhor veer  
 e en como lh'ousaria dizer  
 o ben que lh'eu quero; e sei que non  
 lh'ousarei end'eu dizer nulha ren,  
 mais veê-la-ei pouco; e irei én  
 con mui gran coita no meu coraçõ,  
 (A 134, vv. 1-7)

E fai ben en temer a reacción da súa interlocutora porque a declaración de amor, lonxe de loar a dama que o motiva, provoca nela unha resposta ben negativa para o amante: a *saña* da amada<sup>25</sup> que se anoxa cando o seu namorado traspasa os límites do recato amoroso que impón o código cortés. Vasco Praga de Sandin, sabedor do malestar que provoca na dama, pídelle perdón porque, próximo xa do estado de alienación ao que o arrastrou o amor, atreveuse a lle falar de amor:

E se vus digo pesar, mia senhor,  
 non me devedes én culpa pōer;  
 ca entanto com'eu pude soffrer  
 mia cuita, non vus fui d'ela falar  
 (A 7, vv. 21-25)

Engadindo Joan Aires Somesso a xustificación ao seu comportamento: “ca vus pesa de vus amar / e eu non poss(o) end' al fazer” (14, vv. 13-14), porque é amor quen conduce os seus sentimentos, non el que preferiría amar a quen puidera manifestar francamente “o desamor / que m'avedes” (vv. 3-4).

No fondo, o trovador, que tanto teme anoxar a dama e verse privado do único xesto do que obtén conforto o seu corazón (vela e oír a súa voz, trazo tan loado ao longo do cancionero) ten a certeza de que o seu mal diminuiría se puidese abrir o seu corazón á muller, e desta convicción saca o valor para falarlle. O encontro somete a tanta presión o namorado que este chega a perder a fala<sup>26</sup>. Nuno Fernandes Torneol denuncia, presa do desconcerto, a súa situación desesperada:

<sup>25</sup> Aínda que centrado no outro rexistro amoroso, son igualmente útiles para o ceñecemento deste motivo R. Cohen, “Dança jurídica: I: A poética da Sanhuda nas Cantigas d’Amigo. II: 22 Cantigas d’Amigo de Johan Garcia de Gulhade: vingança de una Sanhuda virtuosa”, *Colóquio / Letras*, 142, 1996, pp. 5-50; e M<sup>a</sup> C. Vázquez Pacho, “A *Sanha* nas Cantigas de Amigo”, en *Actes del VII Congrès de l’AHLM* (S. Fortuño – T. Martínez, eds.), Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 1999, III, pp. 471-487.

<sup>26</sup> Este é un dos motivos máis socorridos dos membros desta escola: Roy Paez de Ribela (A 187, A 191), Guilhade (A 239), Vasco Rodríguez Calvelo (A 295, A 301), Pero Garcia Burgalês (A 88) fan deste motivo o único nalgunhas das súas cantigas.

Ay eu! de min que será?  
 Que fui tal dona querer ben  
 a que non ouso dizer ren  
 de quanto mal me faz aver!  
 (A 78, vv. 1-4),

só comparable á de Ruy Paez de Ribela, quen non se explica como, despois de acadar o valor para presentarse ante ela e contarlle a agonía que ela lle produce, non é capaz de articular palabra, e “... pois i vou / non lh’ ouso dizer nulha ren” (A 187, vv. 5-6).

O impacto emocional de encontrarse fronte á dama e de ter a posibilidade (aproveitada ou non) de abrir o seu corazón ante ela provoca no trovador un estado de turbación tal que a perda da fala é só unha das súas manifestacións, que adoita vir acompañada de tremor e dun estado de semi-inconsciencia tal que non pode recordar de que lle falou, e se llo confesou ou non. Esta é a situación que describe Garcia de Guilhade:

Non sei se me lh’o dixen ben, se mal.  
 Mais do que dixen, estou a gran pavor,  
 ca me tremia’ssi o corazón  
 que non sei, se lh’o dixen, ou se non.  
 (A 239, vv. 15-18)

Por todo iso, resulta conmovedora a situación en que atopamos a Pero Garcia Buralês que, nas dúas estrofas que forman a cantiga *Mais de mil vezes coid’eu eno dia* (A 99), planea mil veces o momento en que se encontre en presenza da súa señor e lle transmita “a mui gran coita que me faz soffrer”, para que chegado o momento:

e poila vejo, vedes que mi aven:  
 non lle digo de quanto coido ren,  
 ant’o seu fremoso parecer,  
 que me faz quanto coido escaecer!,  
 (vv. 5-8)

continuando: “non / me ne[m]bra nada, ca todo me fal / quanto lle coid’a dizer, e dig’al!” (vv. 14-16), porque o namorado, en presenza da dama, impresionado pola fermosura da muller, non pode deixar de contemplar tanta beleza, que lle limita as facultades impedíndolle facer máis nada:

Ca se a poss(o) algũa vez veer  
 quanto cuid’ante no meu corazón  
 ca lhe direi, escaece-m’enton,  
 ca mi-o faz ela tod’esca[e]cer!  
 Tanto a vejo fremoso falar

e parecer, amigos, que nembrar  
non me posso se non de a veer.

(Pero Garcia Buralês, A 88, vv. 22-28)

O namorado que non poida manter máis o seu amor secreto e non reúna o valor suficiente para dicirle abertamente, debe recorrer a argucias que solucionen o conflito entre os seus desexos e os reparos da súa dama; Fernan Gonçalves de Seabra supera a timidez amorosa coa música e aproveítase do canto para falarlle da súa dor á muller, desexando non incomodala<sup>27</sup>. Pero non falta quen se queixe de non ter o talento necesario para poder recorrer a esta artimaña; Paay Gomes Charinho é un dos que máis abertamente confesa esta carencia, atribuíndoo á perda de xuízo, o que podería ocultar unha crítica velada á calidade do traballo de quen escribe abusando do tópico da coita de amor, sen molestarse en buscar novos xeitos de escribir poesía:

Mas como pod'achar bõa razon  
ome coitado que perdeu o sen  
com'eu perdi? e quando falo, ren  
ja non sei que me digo, nen que non!  
E con gran mal non pod'ome trobar!  
E prazer non ei se non en chorar!  
E chorando nunca farei bon son!

(A 247, vv. 15-21)

Se ben todo o corpus de amor está ategado de amantes dubitativos e temerosos, cautos ante as altas probabilidades de provocar a *sanha* na amada, non podemos resistirnos ante o encanto dunha cantiga de Airas Carpancho (A 67; pero tamén a anterior) que fai do motivo da timidez o propio tema da cantiga, nunha sucesión paralelística onde se trenza o conflito do desexo de falar coa dama e a certeza da desagradable reacción desta, dando a impresión, con este recurso, do estado de tormento en que se atopa o trobador:

Ay, Deus, com'ando cuytado d'amor!  
E, se o for dizer à mha senhor,  
logo dirá que lhi digo pesar;  
e quero-mh-ante mha coyta 'ndurar  
ca lhi dizer, quando a vir, pesar.

<sup>27</sup> Non deixa de ser unha forma covarde de declaración, pero preferible polo trobador, porque só dese xeito consegue neutralizar os obstáculos emotivos causados pola presenza da dama. A manobra xa lle dera bo resultado a algúns provenzais, que recorren ao paradoxo de cantar as súas desgrazas (recórdese, por exemplo a Pistoleta, *non l'aus descubrir mon talan / mas (...) en chantan*, ou a Guilhem de Maruelh, *dirai chantan ma malanza*), e non falta quen recorra a amigos para que intercedan por el, aínda que sen moito éxito, ben porque tamén eles perden a fala ante tanta beleza (Pero Garcia Buralês, *Cuidava-m'eu que amigos avia*), ben porque ela non da pábulo a eses contos (Paay Soares Taveirós, *Senhor, os que me queren mal*).

Pero m'eu moyro querendo-lhi ben,  
se lhi disser a coita'n que me ten,  
logo dirá que lhi digo pesar;  
e quero-mh-ante mha coyta 'ndurar  
ca lhi dizer, quando a vir, pesar.

Ben m'oyrá, se al dizer quiser!  
Mays, se lhi ren de mha coyta disser,  
logo dirá que lhi digo pesar;  
e quero-mh-ante mha coyta 'ndurar  
ca lhi dizer, quando a vir, pesar.

O trovador galego-portugués amosa os mesmos signos que desde Ovidio caracterizan o namorado: palidez, delgadeza, insomnio e inquietude nocturna, suspiros, queixas, perda do apetito, da risa e alteracións na vista ou no oído, como as sufrían tamén os provenzais<sup>28</sup>. Nos versos galego-portugueses descríbense efectos parecidos:

ouve tan gran coita d'amor  
que non fui ledo, nen dormi,  
nen ouvi doutra rem sabor  
(Pero Garcia Buralês, A 94, vv. 2-4)

trobey eu tant'e tanto a serví  
que ja por ela lum'e sen perdí  
(Pero Garcia de Guilhade, A 232, vv. 10-11)

E nunca meus olhos veran  
con que folgu'o meu coraçom.  
(...)  
E ben sei ca non dormiran,  
mentr'assi for;...  
(Fernan Padron, A 286, vv. 15-16, 22-23)

E o dia en que vos eu vi,  
senhor, en tal ora vus vi  
que nunca dormi nada,  
nen desejei al nada  
(Pero da Ponte, A 288, vv. 10-14)

<sup>28</sup> Tamén nesta ocasión vai ser Bernart de Ventadorn quen nos preste os versos nos que se reflicte un estado semellante ao que afecta aos galego-portugueses: "Las, mon cors no dorm ni pauza / ni pot en un loc estar / ni eu posc plus durar / si-lh dors no-m asoauza" (*Amors, e que-us é vejaire*, vv. 37-40) ou "Noilh e jorn pes, cossir e velh, / planh e sospir; e pois m'apai" (*Ara no vei luzir solelh*, vv. 33-34).

Vivo coitad'e sol non dôrmio ren,  
e cuido muit', e choro con pesar,  
porque me vejo mui coitad'andar.

(Vaasco Rodrigues Calvelo, A 293, vv. 7-9)

Como se ve, os máis grandes trovadores fan seu o motivo<sup>29</sup>, que se repite como unha constante da poesía galego-portuguesa pervivindo ao longo de diferentes xeracións de trovadores e distintos ambientes de produción. Pero os máis agudos de entre eles teñen aínda a capacidade de forzar o motivo, personalizándoo en medio da escola. Por exemplo, Paay Soares de Taveirós en *Quantos aqui d'España son* describe a morriña de cantos están lonxe dos seus fogares, inquedanza que lles impide durmir; isto non é novo para o trovador, que perdera o sono na súa terra a causa do amor. Pero da Ponte (*Se eu podesse desamar*), non pode durmir pensando en como se vingará daquela que lle quitou o sono dándolle tanta coita, e confesa que “E logo dormiria eu, / se eu poidesse coita dar / a quen me sempre coita deu” (vv. 19-21). Contrasta con esta sensación de rancor que se desprende dos versos do segrel galego a ironía que presenta a cantiga *Ora começa o meu mal*, do tamén galego Roy Fernandez de Santiago que, cando gozaba da placidez que só se vive ao non estar namorado, cae de novo no erro e, se de algo se queixa, é de perder aquela tranquilidade:

E ja dormia todo meu  
sono, e ja non era fol,  
e podía fazer mia prol.

(A 309, vv. 7-9)

### 3. A LOUCURA

A loucura é, entre as manifestacións dos efectos do mal de amor, o máis intenso grao que pode acadar a *coita*, e convértese, como levamos visto, en sinal inequívoco da poética galego-portuguesa, porque raro é o trovador que non *perdeu o sén* a causa da dor que lle produce o desamor.

A *folia* tampouco foi estraña á lírica provenzal<sup>30</sup>, pero aínda que podía ser o resultado do rexeitamento ou da incerteza, era, en maior medida, froito da felicidade de estar namorado, o que tamén altera os sentidos e o corazón, polo que a actitude dos provenzais diante da *folia* é positiva<sup>31</sup>. Son suficientemente elocuentes versos como os de

<sup>29</sup> Vid., para máis detalles, G. Pérez Barcala, “*Ay lume destes olhos meus: o lume, a descriptio amantium e o sufrimento amoroso na lírica galego-portuguesa*” en *Actas do Congreso “O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois”*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, pp. 595-626.

<sup>30</sup> Vid. A. M<sup>a</sup> Mussons, “*Locura y desmesura de la lírica provenzal a la gallego-portuguesa*”, *Revista de Literatura Medieval*, III, 1991, pp. 163-184.

<sup>31</sup> Que non debe confundirse con outro tipo de *folia*, consecuencia da *desmesura* que leva a certos trovadores a infrinxir o código da *fin'amors*: a infidelidade, a violación do segredo, a impaciencia, a falta de humildade...

Bernart de Ventadorn nos que abertamente declara “Om c’ama be, non a gaire de sen” o “qui ama desena”<sup>32</sup>, pero que son logo matizados por outros nos que inmediatamente se reprende por desesperarse inxustamente:

Fols, per que dic que mal traya,  
car aitan rich’amor envei,  
pro n’ai de sola l’enveya.

Polo contrario, a loucura entre os trobadores peninsulares é sempre negativa porque é froito do amor, pero dun amor non só non correspondido, senón rexeitado, non desexado, recriminado cando non castigado.

A situación descrita por Vasco Praga de Sandin en *Tanto me senç’ora ja cuitado*, na que o amor lle fixo perder o xuízo, de xeito que xa nada teme, é similar á manifestada por Burgalês (A 82), que declara ter perdido o medo á morte, “ond’ant’avia gran pavor” (v. 12). Guilhade, que confesa ter toleado porque a súa dama se mantén indiferente aos seus sentimentos e contraria ás súas cancións, confirma ter atopado no amor o único que podería obter:

Sandec(e) e morte que busquei sempr(e) i!  
E seu amor me deu quant’eu buscava!  
(A 232, vv. 21-22)

Sendo así, ¿é estraño que o trobador galego-portugués clame, como aquela voz anónima (A 269, vv. 1-2): “Senhor fremosa, ja perdi o sen / por vos, e cuido mui ced’ a morrer”? O mesmo trobador culpa a Deus de terlle quitado o xuízo, e insiste en que só esa pode ser a explicación de perseverar nun amor tan ingrato. Noutras ocasións a loucura maniféstase a través dun estado de violencia psíquica e odio xeneralizado contra todos que deixa ao descuberto unha actitude vingativa como resposta á non correspondencia do amor. As maldicións proferidas en A 165 contra “os meus olhos, con que vus eu vi” (v.8), contra “Deus que me vus fez veer” (v. 9), contra “a morte que me deixa viver” (v. 10) e contra “o mundo, por quant’i naci” (v. 11) poñen de manifesto a habilidade de Johan Soarez Coelho no manexo dos tópicos da escola. Non é o único que na súa desesperación chega á blasfemia, un dos indicios máis evidentes e máis preocupantes da loucura<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Pertencen estes versos ás *cansós Be-m cuidei de chantar sofrir e Amics Bernart de Ventadorn*; os seguintes a *Ara no vei luzir soellh*.

<sup>33</sup> Pero Garcia Burgalês foi tachado comunmente de blasfemo (ata o punto de suporlle unha orixe xudía baseándose nas súas cantigas “blasfemas”, Vid. Tavani - Lanciani, eds., *DLMGP*, p. 541), e non é para menos, ante a lectura das cantigas (aínda que non presentes en *Ajuda*) *Já eu non ey oy mays porque temer* na que reprende a Deus por terlle arrebatado a dama, e, máis evidente aínda, en *Nunca Deus quis nulha cousa gram bem*, construída outra vez sobre gravísimas acusacións contra Deus, que, segundo o trobador, non coñece a compaixón ante a dor. *Fiindas* como estas (onde o pronome de terceira persoa se refire a Cristo) poñen en evidencia o punto de desesperación desde o que escribe:

Martin Soares escribe cantigas que se confunden co discurso dun tolo (A 44, 45 ou 46), sobre todo en A 51, *Mal conselhado que fui, mia senhor*, na que maldí a quen propiciou o encontro coa muller, o día en que o fixo, e quéixase, desesperado, de que nada nin ninguén poida paliar a dor que sofre desde entón:

nen me val ren de queixar m'end'assi,  
 nen me val coita que por vos soffri,  
 nen me val Deus, nen min poss'eu valer.  
 (vv. 26-29)

Esta dor inconmensurable empurra a Fernan Garcia Esgaravunha ao bordo da loucura, e só desde ese estado se entende que poida escribir textos dunha dureza tal que chega a desexarlle mal á súa señor, causa do seu sufrimento:

Senhor fremosa, conven-mi a rogar  
 por vosso mal, enquant'eu vivo for',  
 a Deus, ca fez-me tanto mal amor  
 que eu ja sempr'assi lh'ei de rogar  
 que o confonda vos e vosso sen,  
 e o amor que me vos faz amar.  
 (A 116, vv. 1-7)

aínda que, na cantiga seguinte, vese na obriga de reconducir esta actitude, recoñecendo que estaba fóra de si cando profería tales insultos (pero chegar a ese estado é ben significativo):

Senhor fremosa, quand'eu confondi  
 o vosso sen e vos e voss' amor,  
 con sanha [foi] que ouve, mia senhor,  
 e con gran coita que me fez assi,  
 senhor, perder de tal guisa meu sen...  
 (A117, vv. 1-5)

Vítima da loucura é tamén aquel que quebranta o código cortés que o obriga. Xa se viu anteriormente como algúns trovadores están a piques de violar o segredo amoroso a causa da desesperación na que viven o seu amor, pondo así en perigo a súa relación porque nada desagrada máis á dama galego-portuguesa que vaian aireando o amor que

---

E se o aqui ouvess'a viver,  
 e lh'eu poren podesse mal fazer,  
 per boa fe, de grado lho faria!

Mays, mal pecado! non ey eu poder,  
 e non lhy poss'outra guerra fazer;  
 mais por torpe tenh'eu quen per o fia!

senten por ela. Por iso Martin Soares (*Muitos me vëen preguntar*) xura e perxura negando o seu amor, aínda que advirte que tal vez, se chega a perder o xuízo a causa do amor, non poida manter máis tempo o segredo<sup>34</sup>:

E pois vos praz, nega-lo-ei,  
mentr'o sen non perder', mais sei  
que mi-o tolherá voss'amor.  
(vv. 19-21)

E Joan Coelho, xa ás portas da morte e posto que xa nada pode perder, atrévese a falar:

pois que vus non doedes de min  
vedes, senhor, mui grave me será  
de o dizer, pero a dizê'-l'ei!  
(A 173, vv. 15-18)

Só a loucura en que se atopa o trobador, con todos os seus sentidos perturbados, xustifica tal ousadía. A xenialidade de Martin Soares queda manifesta, precisamente, no xiro que lle dá ao motivo: non se nos presenta o amante dubitativo diante da posibilidade de falar coa dama, senón arrepentido despois de facelo, impulsado pola loucura que padece por amor. En varias ocasións laméntase do *atrevemento*, da ousadía que o impulsou a falar dos seus sentimentos e que agora está pagando co anoxo da dama que o expulsou do lugar onde antes vivían; *Nostro Senhor, como jaço coitado* é unha cantiga que desde o propio *incipit* permite enxergar o estado de prostración do trobador, que, por causa do “*Amor / que me tolheu o sen*” (vv. 2-3), escribe *desamparado* (v. 21) de seu señor e arrepentido da súa *ousadía*:

E derit'é, ca fui mal conselhado,  
que lhe falei, pero m'ouv'én sabor,  
ca entendi que foi tan sen seu grado  
que lhe fogí da terra con pavor  
que ouve d'ela; e fiz mui mal-sen  
ca non mi-avi'a dizer nulha ren  
ond'eu nen outre fosse despagado.  
(A 43, vv. 22-28)

Pero se con un texto tivésemos que exemplificar o estado en que se atopa o amante, desesperado diante da indiferenza da dama, loitando por obter o pouco que a el lle pode

<sup>34</sup> Consciente de que transgredir a lei do segredo amoroso é unha gran falta, Pero Garcia Bungalés descúlpase por ter desvelado o nome da dama, aínda que non fora moi ás claras, na cantiga *Joana, dix'eu, Sancha e Maria*, imputándoo á loucura en que o trae amor: “Ora vej'eu que fiz mui gran folia / e que perdi ali todo meu sen, / porque dix'e ca queria gran ben / Joan'ou Sancha, que dix', ou Maria” (A 105, vv. 1-4).



mitigar a dor -sen que ela interveña de ningún xeito- é o do sempre xenial Guilhade, quen, como xa tivemos ocasións de verificar, é un investigador constante no ámbito temático, estilístico, métrico ou lingüístico, capaz de transgredir todos os límites das convencións poéticas da escola nun alarde de fina habilidade compositiva. Transcribimos a continuación o texto (A 233) integramente, para poder apreciar ademais a beleza da súa factura e, sobre todo, o eco dese refrán no que nos parece oír as voces da xente que o ve deambular, murmurando ao seu paso “sandeu”, “sandeu”:

Amigos, quero-vus dizer  
 a mui gran coita'n que me ten  
 ña dona que quero ben  
 e que me faz ensandecer.  
 E catando po'-la veer,  
*assi and'eu, assi and'eu,*  
*assi and'eu, assi and'eu,*

E ja m'eu conselho non sei,  
 ca ja o meu adubad' é;  
 e sei mui ben, per bõa fé,  
 que ja sempr' assi andarei.  
 Catando, se a verei  
*assi and'eu, assi and'eu,*  
*assi and'eu, assi and'eu,*

E ja eu non posso chorar,  
 ca ja chorand' ensandeci;  
 e faz mi-Amor andar assi  
 como me veedes andar:  
 catando per cada logar,  
*assi and'eu, assi and'eu,*  
*assi and'eu, assi and'eu,*

E ja o non posso negar:  
 alguen me faz assi andar!

Como todo motivo, tamén a loucura por amor ten o seu propio “motivo inverso”, segundo o cal o namorado, en vez de se queixar polo estado ao que o arrastrou a súa paixón, agradecería estar de verdade tolo, xa que así descoñecería o amor e as súas consecuencias; trátase, como non podía ser doutro xeito, de Burgalês, que ve na loucura a única saída para a súa *coita* e remata a cantiga preguntándolle a Deus “e quand' ensandecerei?”, nunha das súas habituais transgresións:

Se Deus me valha, mia senhor,  
 de grado querría seer  
 sandeu por quant'ouço dizer  
 que o sandeu non sabe ren  
 d'amor, nen que x'é mal nen ben,  
 nen sabe sa morte temer:  
 poren querría'nsandecer.

(A 92, vv. 1-7)

#### 4. A MORTE<sup>35</sup>

O desexable, a situación á que todo namorado aspira porque acabaría definitivamente coa coita que padece, é a de gozar dun amor correspondido. Pero este ben anhelado é un ideal que se lle escapa a cada trovador, que reparte os seus versos entre os rogos á dama, solicitando a *mercè* debida e as súplicas a Deus para que lle conceda a morte como única saída posible ao seu sufrimento.

Como tantos trovadores, Fernan Garcia Esgravunha, ben realista na percepción da súa situación, encárase a Deus para rogar pola súa pronta morte porque sabe que nada obterá polo outro lado:

Des oge mais sempr'eu rogarei  
 Deus por mia morte, se mi-a dar quiser',  
 que mi-a dê cedo; ca m'é mui mester,  
 senhor fremosa, pois eu per vos sei  
 ca non á Deus sobre vos tal poder  
 per que me faça vosso ben aver

(A 125, vv. 1-6)

Aínda que, moitas veces, tampouco esta opción é doada de alcanzar:

Ca mais val morte ca viver assi  
 com'og'eu vivo, e Deus, que mi-a podia  
 dar, non mi-a dá, nen al que lh'eu pedi.

(Pero Garcia Buralês, A 89, vv. 19-21),

nin todos están tan seguros de que, acabando coa vida, acaben coa coita:

Muitos dizen que perderan  
 coita d'amor sol con morrer.

<sup>35</sup> Vou pasar moi rapidamente sobre este aspecto porque xa o tratou en profundidade E. Corral Díaz en "*Pero sei que me quer matar... aquel matador*: a conceptualización de matar no *Cancioneiro da Ajuda*", en *Actas do Congreso O Cancioneiro da Ajuda* ..., pp. 261-275.

E s' é verdade, ben están.  
 Mais eu non o posso creer.  
 (Joan Soaires Somesso, A 19, vv. 1-4)

Tal como deixa albiscar o *incipit* da estrofa anterior, a morte é contemplada pola maioría como algo positivo en canto acaba co tormento do namorado, que prefire abandonar a vida que continuar a sufrir; a satisfacción por morrer<sup>36</sup> pode rastrexarse ao longo de todo o cancionero e en todas as épocas<sup>37</sup>:

E ben dev'eu ant'a querer  
 mia morte ca viver assi,  
 pois me non quer Amor valer,  
 e a que eu sempre servi  
 me desama mais doutra ren.  
 (Nuno Fernandes Torneol, A. 77, vv. 22-26)

ca, pois ali non morri con pesar,  
 nunca jamais con pesar morrerei:  
 que se mil vezes podesse morrer,  
 meor coita me fora de soffrer!  
 (Joan Coelho, A 174, vv. 15-18)

Moir'eu e praz-me ¡si Deus me perdon!  
 E de mia mort'ei mui gran sabor  
 por non soffrer mui gran coita d'amor  
 que soffri sempre no meu coraçõ.  
 Ca log'aquesta coita perderei!  
 (Pero Garcia Buralês, A 91, vv. 1-5)

A morte convértese en proba suprema de amor, xa que coa morte o trobador agrada, por fin, a dama, porque lle aforrará definitivamente unha presenza que ela non aprecia e levará consigo un amor que a dama non desexa; pero, á vez, morrendo confirma o alcance do seu sufrimento, medida do seu amor:

E assi ei eu a morrer,  
 veendo mia mort'ante mi,

<sup>36</sup> Pero non faltan casos como o de Johan Perez d'Aboim que representa unha chea de trobadores que rogan a Amor (outras veces é Deus o destinatario da súplica) pola propia morte e que lles é reiteradamente negada, perpetuando desa maneira a súa dor: "*mais por me leixar / viver en coita, non me quer matar*" (A 157, refrán).

<sup>37</sup> Se ben é certo que -en liñas xerais- os trobadores máis antigos prefiren sufrir a morrer, pasada a primeira metade do s. XIII, as xeracións seguintes claman pola morte e déixanse morrer con máis facilidade.

e nunca poder filhar i  
 conselho, nen o atender  
 de parte do mund'; e ben sei,  
 senhor, que assi morrerei,  
 pois assi é vosso prazer

(Nuno Rodrigues de Candarey, A 68, vv. 15-21)

E moiro por ela! Pero ¿que a?  
 Moiro mui ben, se end' é sabedor

Ela, pero sei que lhe prazera  
 de mia morte...

(Paay Gomes Charinho, A 253, vv. 27-30)<sup>38</sup>

Contra uns e outros, óense, non obstante, voces discrepantes que non alcanzan a entender a necesidade de morrer como desenlace final ao seu amor, nin entenden sequera por que o amor ten que vir necesariamente ligado ao sufrimento, posto que a amargura á que se ve condenado o amante non beneficia a ningún, nin sequera á dama:

Que prol vos á de eu estar  
 sempre por vos en grand' affan?  
 e est' é mui grande, de pran;  
 e pois mi-o voss' amor matar'  
*dizede-me ¿que prol vos á?*

(Nuno Fernades Torneol, A 74, vv. 11-15)

Co mesmo ton de namorado práctico, o sempre sorprendente Burgalês, despois de facernos partícipe do seu sufrimento que lle fai desexar a morte, nos últimos versos advirte, cun ton irónico, que non pensaría na morte se albiscase a posibilidade de ser amado pola muller:

Pero non querria por én  
 morrer, se coidass' aver ben

<sup>38</sup> Do dominio do rexistro de *amor* fai gala Paay Gomes Charinho que, ao lado de lamentos coma este, escribe versos de acusado ton burlesco (lamentablemente, non recollidos en *Ajuda*) nos que rexeita a morte como proba de amor e reivindica o servizo en vida como único tributo que merece a muller amada:

Muytos dizem con gram coyta d' amor  
 que querrían morrer, e que assy  
 perderíam coytas; mays eu de mi  
 quero dizer verdad' a mha senhor:  
*queríame lh'eu mui gran ben querer  
 mays non quería por ela morrer*

com' outros morreron ¿E que prol ten?  
 Ca, desque morrer, non a veerey,  
 nen bõo serviço nunca lhi farey.  
 (...)  
 ca nunca lhi tan ben posso fazer  
 serviço morto, como sse viver.

(B 809, V 393, vv. 1-9 e *finda*)

da que por meu mal dia vi.

(A 82, vv. 26-28)

Pero, para coñecer o amplo repertorio de posibilidades que ofrece a morte por amor, abonda con acudir ao corpus das cantigas firmadas polo “morto por antonomasia”, Roy Queimado que, polo xeral, se debate entre o medo que lle produce enfrontarse á dama para contarlle como se sinte e deixarse morrer sen lle falar, para non molestala. Poderíamos ofrecer numerosos exemplos nos que o trovador escolle esta segunda opción, pero ímonos conformar ca segunda estrofa da cantiga *Nostro Senhor; ¿e ora que será* (A 135) como un dos máis significativos:

[que será] De min, que moiro? e non me sei ja  
niun conselh'outro se non morrer!  
E tan bon conselho non poss'aver,  
pois que non coído nunca veer ja  
esta senhor, que por meu mal amei,  
des que a vi, e am'e amarei  
mentr'eu viver'; mais non vivirei ja ...

(vv. 8-14)

Curiosamente, será a voz do propio Roi Queimado a que se alce en protesta contra a morte por amor, xa que supón o afastamento definitivo da dama; o ton é sorprendentemente irónico, se temos en conta que é o autor que desencadeou a pequena regueifa literaria sobre o tema. Non obstante, nin o refrán nin a *fiinda* deixan lugar a dúbidas (nin sequera para Buralês!) con respecto á súa interpretación:

Direi-vus que mi-avẽo, mia senhor,  
i logo quando m'eu de vos quitei:  
ouve por vos, fremosa mia senhor,  
a morrer; e morrera... mais cuidei  
que nunca vus veeria des i,  
se morress'... e por esto non morri.

Coidand'en vos ouv'a morrer assi!  
E cuidand'en vos, senhor, guareci!

(A 141, vv. 1-6 e *fiinda*)

En resumo, é certo que a maioría das cantigas que conforman o *Cancioneiro da Ajuda* comparten a expresión da dor en boca de diferentes namorados que, desanimados diante da frialdade das súas amadas, prefiren morrer que prolongar unha vida de sufrimento. Pero para ter unha descrición máis exacta deste cancionero falta botarlle unha ollada ao reverso da moeda, é dicir, un traballo centrado noutros aspectos que, se ben menos frecuentes, non deixan de ser cores necesarias para retratar máis fielmente a

poética de *Ajuda*. E non quero deixar de insistir en que este corpus é só unha mostra ben pequena da produción lírica dunha escola moito máis rica e máis variada do que *Ajuda* permite albiscar porque é só unha selección persoal dun compilador que deixa fóra das súas páxinas textos igualmente interesantes, pero distintos; que tampouco lle dá cabida a outros xéneros, nin recolle o traballo de trobadores máis tardíos, máis innovadores, menos temerosos diante dos experimentos poéticos, que deixan que aires máis frescos percorran os seus versos, animando dese xeito unha escola que, como todas, tende á repetición dos modelos favoritos... ata que os esgota.

# O USO DOS SIGNOS GRÁFICOS <u>, <V> E <U> NO *CANCIONEIRO DA AJUDA*\*

RAMÓN MARIÑO PAZ  
XAVIER VARELA BARREIRO  
*Instituto da Lingua Galega*  
*Universidade de Santiago de Compostela*

A Mercedes Brea e Mariña Arbor

Quem julgar ter feito uma descoberta, ou achado uma explicação, não deverá ficar descansado sem percorrer primeiro, e de lupa, todos os escritos de D. Carolina (e, já agora que estamos a enunciar tarefas desmedidas, também os escritos do Dr. Leite de Vasconcellos). Índices temáticos e sistemáticos da obra completa destes dois gigantes da nossa filologia seriam a única protecção eficaz contra desgostos de primazia frustrada.

IVO CASTRO<sup>1</sup>

## 0. PRESENTACIÓN

É esta a nosa primeira incursión no estudo lingüístico dunha obra específica do período medieval e facémolo tendo diante a máis venerable de todas e unha das máis vetustas, se non a que máis. A ocasión brindounola a querida compañeira e mestra Mercedes Brea ao nos propoñer a elaboración dun traballo sobre algún aspecto relevante da lingua do *Cancioneiro da Ajuda* (de aquí en diante, *A*). Pero nin o atractivo da súa

---

\* Este traballo realizouse no marco do proxecto de investigación denominado *Xelmírez (Corpus Romance da Galicia Medieval)*, que puxemos en marcha no Instituto da Lingua Galega coa subvención da Dirección Xeral de Política Lingüística da Consellería de Educación e Ordenación Universitaria da Xunta de Galicia.

<sup>1</sup> C. Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda*. Edición crítica e comentada por Carolina Michaëlis de Vasconcellos [Volume I: Texto, com resumos em alemão, notas e eschemas metricos; Volume II: Investigações bibliographicas, biographicas e historico-literarias], Halle, Max Niemeyer, 1904. Reimpressão [...] acrescentada de um prefácio de IVO CASTRO e do glossário das cantigas (*Revista Lusitana*, XXIII), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990, páx. p.

invitación sería capaz de vencer a nosa resistencia inicial se ao mesmo tempo non nos ofrecese como precioso material unha nova lectura de *A* da autoría de Mariña Arbor. Con axuda tan estimable, que agradecemos aquí e que esperamos empezar a devolver con esta modesta contribución, foi medrando o noso atrevemento e pouco a pouco fómonos facendo primeiro asiduos admiradores da arte de *A* e ben axiña ávidos e apaixonados lectores do seu facsímile. Co paso do tempo logramos minimizar algunhas das nosas carencias en disciplinas como a paleografía, a codicología ou algunhas áreas filolóxicas que ata daquela non cultiváramos. A presenza sempre amiga e o maxisterio de Xosé Luís Couceiro, así como o rigor e o entusiasmo de Ricardo Gutiérrez, puxeron coñecementos, cordura e sensatez en momentos de confusión. Vai tamén para eles o noso agradecemento.

Cando cara ao final do ano 2003 comezamos a reflexionar sobre a utilidade que hoxe en día podería ter unha investigación sobre os usos gráficos do *Cancioneiro da Ajuda*, non deixamos de preguntarnos se sería posible dicirlle ao lector moderno cousas interesantes sobre esta materia que non fosen ditas xa por dona Carolina Michaëlis de Vasconcelos ou por outros ilustres mestres das filoloxías galega e portuguesa. Previdos polo sabio consello do Dr. Ivo Castro, temíamos que as páxinas que escribísemos non fixesen outra cousa que reiterar ideas xa coñecidas pola comunidade científica que desde hai bastante máis dun século vén laborando nestes eidos, vindo así por tanto a experimentar, moi mercedamente, os “desgostos de primazia frustrada” contra os que con tanta elocuencia alertou o caro colega e mestre da Universidade de Lisboa.

Antes de nos entregar ao estudo grafemático do códice, pensáramos en facer un traballo de moito maior alcance. Parecíanos que, cen anos despois da publicación da monumental edición de *A* de dona Carolina Michaëlis, a lingua deste precioso documento literario aínda non fora sometida á sistemática e pormenorizada análise que con certeza merece. Por conseguinte, criamos que resultaría de enorme utilidade colaborar neste volume cun amplo capítulo sobre a lingua de *A*. Ora ben, dada a grande escaseza de investigacións previas de alcance máis limitado con que podíamos contar, axiña nos decatamos de que realizar unha tarefa desta envergadura esixiría anos de traballo e, se ben é certo que nos sentimos con folgos e ilusións para acometer tal empresa no futuro, tamén o é que, para entregarmos a contribución que se nos pediu para este libro nun prazo de tempo razoable, debíamos delimitar un obxecto de estudo moito menos ambicioso, aínda que non por iso banal.

En Galiza tense o *Cancioneiro da Ajuda* como un precioso monumento do primitivismo lingüístico e da autenticidade idiomática, pero tamén como un obxecto de estudo que ten recibido unha atención preferentemente grafemática, pois foi elaborado nas prácticas da primitiva *scripta* galego-portuguesa anterior á introdución en Portugal das reformas promovidas por Afonso III (rei de 1248 a 1279) e representadas emblematicamente pola adopción dos dígrafos <lh> e <nh><sup>2</sup>. Non tivemos dúbida de que era por aí por

---

<sup>2</sup> Para esta cuestión segue conservando gran valor o traballo de L. F. Lindley Cintra, “Observations sur l’orthographe et la langue de quelques textes non littéraires galiciens-portugais de la seconde moitié du XIIIe



onde había que empezar e durante un tempo ocupámonos en facer un levantamento exhaustivo das grafías de *A*. Non foi nin é aínda agora un terreo bo de cultivar, sobre todo polo carácter inconcluso do venerable códice pergamináceo e polo manto de escuridade e confusión que a nivel gráfico botaron as diferentes edicións, totais ou parciais, que del se fixeron, comezando pola monumental de Carolina Michaëlis (1904). O emprego nela de criterios de edición case enmascaradores das grafías orixinais esixiu durante décadas unha lectura moi “cualificada” e miúda da obra de Michaëlis ou a consulta do códice, pouco accesible ata a publicación facsimilar de 1994. De non ser pola edición diplomática de Carter<sup>3</sup> pouco se podería facer neses decenios e é unha proba do seu valor a vixencia que aínda hoxe teñen a maior parte das súas lecturas, polo menos ao noso parecer.

Xa metidos no estudo dos usos gráficos de *A* e, dado o pormenor con que quixemos facelo, centramos a nosa atención nun único aspecto que non tardou en amosársenos complexo e ategado de interesantes implicacións non só no campo do estritamente lingüístico, senón tamén nos terreos da determinación dos anos e do escritorio en que se elaborou *A*, así como no da fixación do número de mans que puideron participar nese labor. Referímonos ao uso dos signos gráficos <u>, <U> e <V>. Se con este artigo conseguimos esclarecer certas cuestións relativas aos usos gráficos plasmados en *A* e

---

siècle”, *Revue de Linguistique Romane*, 27, 1962, pp. 59-77. Nel sitúa Cintra o proceso de reforma no decenio 1265-1275 e data as primeiras documentacións orixinais de <lh> e <nh> no ano 1265. A curiosidade levounos a facer comprobación na documentación portuguesa do XIII e os datos que obtivemos concordan coas explicacións de Cintra. Na colección documental que editou Ana Maria Martins pódese ver que o uso de <lh> e <nh> comeza nesa década. As primeiras documentacións comezan en 1273, en documentos tanto do norte como da rexión de Lisboa: **nh**: *Joanhyu* -1273 - [Cete-Port. (N)], *testemunhas* -1273 - [Chelas]-Port. (Lisboa), *testemunhas* -1273 - [Chelas]-Port. (Lisboa), *uenha* -1273 - [Cete-Port. (N)], *uinha* -1273 - [Chelas]-Port. (Lisboa), *vinha* -1273 - [Chelas]-Port. (Lisboa) [9], *testemunhas* -1277 - [Pendorada-Port. (N)], 1278 - [Pendorada-Port. (N)], *Conhoscam* -1279 - [Cete-Port. (N)], *cõponha* -1279 - [Cete-Port. (N)], etc. || **lh**: *uilha* -1252 - [Pedroso-Port. (N)], *fazerlhy* -1273 - [Cete-Port. (N)], *filhus* -1273 - [Cete-Port. (N)], *lhy* -1273 - [Cete-Port. (N)], *melhoria* -1273 - [Chelas]-Port. (Lisboa), *Mergulhadores* -1273 - [Chelas]-Port. (Lisboa), *molher* -1273 - [Cete-Port. (N)], *tulha* -1273 - [Pedroso-Port. (N)], *uelba* -1273 - [Chelas]-Port. (Lisboa), *delbe* -1279 - [Pedroso-Port. (N)], *Julho* -1279 - [Cete-Port. (N)], *lbi* -1279 - [Pedroso-Port. (N)], *lho* -1279 - [Pedroso-Port. (N)], *molher* -1279 - [Pedroso-Port. (N)], *molher* -1279 - [Pedroso-Port. (N)], *molher* -1279 - [Pedroso-Port. (N)], *colhemos* -1280-Lixbõa-Port. (Lisboa), *colher* -1280-Lixbõa-Port. (Lisboa), etc. Advirtase que a anterioridade no emprego de <lh> en *uilha* non supón anuncio ou anticipo da reforma impulsada 20 anos máis tarde, pois esta grafía correspóndese coa lateral alveolar e non coa palatal. *Vid.* Ana Maria Martins (ed.), *Documentos portugueses do Noroeste e da Região de Lisboa: da produção primitiva ao século XVI*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2001. Queremos facer constar aquí o agradecemento á cara colega Ana Maria Martins por nos facilitar o arquivo electrónico da súa obra. Nun recentísimo traballo de J.A. Souto Cabo achéganse novos casos a partir de 1263: “A transição scriptográfica na produção documental portuguesa de 1257 a 1269”, en A.M. Brito – O. Figueiredo – C. Barros (org.), *Lingüística Histórica e História da Língua Portuguesa*, Porto, Secção de Lingüística do Departamento de Estudos Portugueses e de Estudos Românicos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, pp. 361-383.

<sup>3</sup> Henry H. Carter, *Cancioneiro da Ajuda. A Diplomatic Edition*, New York / London, Modern Language Association of America / Oxford University Press, 1941.

achegar algunhas reflexións que permitan orientar ou reorientar as liñas de investigación antes mencionadas, o esforzo que realizamos ao longo de non menos de doce meses de traballo quedaría esplendidamente recompensado. Queremos contribuír con el á merecidísima homenaxe a dona Carolina ao se cumpriren os cen anos da publicación en Halle dos dous volumes do *Cancioneiro da Ajuda*.

## 1. NECESIDADE DE ACTUAR CON CAUTELA E DE REVISAR AS LECTURAS EXISTENTES DO CÓDICE POLO SEU CARÁCTER INCONCLUSO. O CASO DE <U> / <V>

Se se nos permite un símil coas ciencias da saúde, non dubidamos de que o rol que pide para si calquera lingüista ao se ocupar do estudo da lingua de obras antigas é o dun forense ante un cadáver pleno –enteiramente desenvolvido e non mutilado– pacientemente embalsamado, un corpo estático aberto a todo tipo de prospeccións e no que non se atopan resistencias. A pericia do investigador na análise dos materiais e a suma dos resultados obtidos na análise doutras obras e períodos da historia da lingua –ademais da súa capacidade de dedución– permitiranlle ampliar o coñecemento e reconstruír o dinamismo da lingua apagado ao fosilizaren as súas unidades na creación das obras. Por propia experiencia coñecemos moi ben a utilidade desta estratexia e poderíamos mencionar non poucos estudos de excelencia realizados ao seu abeiro, polo que non dubidamos de que esa sería a situación óptima para a realización do estudo grafemático do *Cancioneiro da Ajuda*. Falar dunha achega a *A* plenamente produtiva desde esta perspectiva só sería posible se se cumprise a premisa de que o cancionero fose como o corpo ideal do forense: unha obra plena na que estivesen finalizadas todas as tarefas. Pero é obvio que codicoloxicamente *A* está ben lonxe de ser unha obra plena. Entre as cousas que quedaron suspendidas ou pendentes destaca a notación musical, as rúbricas e boa parte dos elementos decorativos. Ao seu carácter inconcluso súmanse varias accións de mutilación e espolio ás que foi sometido no decorrer dos séculos. Pero neste caso é no plano textual do códice onde temos que valorar o seu grao de completude e a súa dispoñibilidade real á análise “forense” plena. Atendendo á autoría dos traballos, nese plano conformáronse por unha parte o texto caligrafado polos copistas e por outra os caracteres capitais pintados polo rubricador. A ausencia de lagoas nunha e noutra esfera textual de *A* posibilitaría o método aludido e facilitaría unha aproximación segura ás súas grafías. Pero a realidade é ben distinta para unha e outra esfera. Aínda que o labor dos copistas é bastante completo nos 14 cadernos de *A* que chegaron ata nós<sup>4</sup>, o do rubricador

<sup>4</sup> Por ser a que coñeciamos cando iniciamos o traballo e por non ocasionar problemas nas nosas explicacións, neste estudo preferimos manexarnos con este número de cadernos, aceptados pola crítica desde a edición de *A* de Carolina Michaëlis (1904). Pero non ignoramos que moi recentemente, e como consecuencia da restauración do códice no marco dos preparativos e da realización da Exposición *Imagem do Tempo nos manuscritos ocidentais*, coordinada por Aires A. do Nascimento en 1999-2000, variouse a

disto moito de cubrir a metade das capitais previstas. Se non é errado o noso cómputo, son 582 as capitais realizadas, incluídas as 17 iniciais secundarias que aparecen no corpo do texto no medio da liña. Teñen menos entidade que os 994 espazos reservados que non chegaron a encherse cos trazos e as cores das capitais. Sería razoable rebaixar un pouco as pretensións e contar unicamente cos caracteres trazados expresamente no códice. Despois de todo, o estudo grafemático non deixaría á marxe máis que 994 caracteres dun total estimado de máis de 200.000. Non é probable que os resultados da análise nun e noutro suposto ofreceisen discrepancias e se as houber só poderán ser mínimas. Pero non é menos certo que non representa un esforzo inasumible neste traballo a elucidación dos casos nos que a capital ausente é <U> ou <V> e que ese esforzo paga a pena como resposta á cuestión concreta destas grafías e tamén como elaboración dun modelo que poderemos seguir e ter en conta en traballos posteriores sobre as grafías de *A*.

O noso propósito é fixar os caracteres correspondentes aos ocios baleiros e, dado que como regra xeral non partimos dunha lectura propia feita directamente sobre o facsímile, para os nosos intereses presentes a solución máis lóxica é buscar nas edicións existentes eses caracteres. Son especialmente importantes dúas: a citada edición diplomática de Carter de 1941 e a lectura aínda inédita de Arbor<sup>5</sup>. Máis concretamente, na nosa intención inicial estaba tomar como texto base a lectura de Arbor, xa que contabamos con que houbera coincidencia sistemática de resultados coa lectura de Carter. Deste xeito descargabamos responsabilidade nun plano que nunca pensáramos abordar. Pero en canto comezamos as esculcas na representación dos fonemas /u/ e /v - b/ decatámonos de que había discrepancias entre elas e de que non nos quedaba outra vía que ir ao facsímile<sup>6</sup> e entrar ao delicado labor de transcripción destas unidades no códice. Parécenos imprescindible descender ao substrato inferior, o da fixación do texto, para impedir que

---

estruturación en cadernos. A disociación de tres folios soltos dos cadernos aos que foran adscritos elevaría o número a 17. Véxase a explicación que ofrece M. A. Ramos, “O Cancioneiro ideal de D. Carolina”, in M. Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda cen anos despois*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia (Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo), 2004, pp. 13-40. Pola valiosa información que amablemente nos fixo chegar Aires A. do Nascimento non descartamos que sexan 16 os cadernos, por pertencer un dos tres folios soltos a un dos 14 cadernos inicialmente considerados. Sen dúbida serán importantes os datos que achegue Aires A. do Nascimento na publicación da conferencia que pronunciou en novembro de 2004 no *Colóquio Cancioneiro da Ajuda (1904-2004)*, “O último restauro do ‘Cancioneiro da Ajuda’”. Tamén é relevante o catálogo da exposición antedita: Aires A. do Nascimento, *A imgen do Tempo: Livros Manuscritos ocidentais*. Catálogo de Exposición no Museu Calouste Gulbenkian (31 de Marzo a 2 de Julho de 2000), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. Pódese atopar información actualizada sobre esta cuestión no traballo de Mariña Arbor deste mesmo volume: “Os estudos sobre o *Cancioneiro da Ajuda*: un estado da cuestión”.

<sup>5</sup> No seu estado actual é unha moi boa lectura paleográfica, sen dúbida moito máis útil para os nosos intereses que a definitiva, pois cando esta concluída será unha edición interpretativa.

<sup>6</sup> *Cancioneiro da Ajuda*. Edición fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda, Lisboa, Edições Távola Redonda / Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico / Biblioteca da Ajuda, 1994.

accións e estudos posteriores baseados nel carezan do rigor mínimo e sexan asemade foco de propagación de inexactitudes a outros estudos. Atrevémonos a facelo porque, fóra os casos de <u - U> por haber plena coincidencia entre ambas as lecturas, os ocios destinados a <U> ou <V> capitais non son máis que 15, os casos de capital realizada son unicamente 3 e os casos de <v - V> son unicamente 24. É dicir, que a nosa toma de decisións só vai afectar a 42 caracteres. Comezaremos por ofrecer ambas as lecturas para estes 42 casos, non sen antes explicar algunhas convencións gráficas que adoptamos para reproducir exemplos de *A*. Están motivadas polo seu carácter inconcluso.

A complexa realidade que representa o distinto grao de realización nos planos construtivos de *A* e a súa importancia para o estudo grafemático fan imprescindible a consideración –e a indicación– de tres circunstancias gráficas e doutros tantos recursos na representación dos exemplos:

- a) A daquelas unidades que, ben no texto dos copistas, ben no espazo das capitais, están realizadas completamente. Nos exemplos non terán distintivo ningún.
- b) A das unidades capitais non realizadas pero para as que se conserva a anotación destinada ao rubricador. Nos exemplos aparecerán entre parénteses: *(P)Vnnei* (páx. 88a), *(S)Ennor* (121a), *(P)Ero* (233b).
- c) A das unidades capitais non realizadas e para as que está ausente a anotación. Nos exemplos aparecerán entre chaves: *{C}a* (125a), *{O}f* (177a), *{U}iuo* (243a).

Adoptamos como criterio de edición nos exemplos o mantemento das diferenzas paleográficas dos tipos de <s>, o respecto escrupuloso á realidade do códice na representación das maiúsculas e a indicación en cursiva do desenvolvemento das abreviaturas e do til de nasalidade cando representa consoante implosiva.

Tamén nos pareceu imprescindible manexar só un dos varios sistemas de foliación ou paxinación aos que se viu sometido *A* na súa xa dilatada historia<sup>7</sup>. Decantámonos polo empregado por Carter, debido á súa ampla difusión<sup>8</sup>. Remite ás páxinas e non aos folios. Comeza en 79 e remata en 253. De o demandar o caso, faremos indicación da columna (79a, 87b, 144a, etc.). Moi puntualmente faremos referencia a algún outro sistema de paxinación, mais sempre acompañándoo do de Carter.

<sup>7</sup> Sobre este asunto *vid.* M. A. Ramos, “O Cancioneiro ideal”, pp. 25-26. *Vid.* tamén M. A. Ramos, “Novas observações sobre o sistema de numeração do Cancioneiro da Ajuda”, *Boletim de Filologia*, XXX, 1985, pp. 33-46. *Vid.* tamén M. A. Ramos, “O Cancioneiro da Ajuda. História do manuscrito, descrição e problemas”, in *Cancioneiro da Ajuda. Apresentação, Estudos e Índices*, Lisboa, Edições Távola Redonda / Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico / Biblioteca da Ajuda, 1994, pp. 32-33.

<sup>8</sup> Parece que é da autoría de Rodrigo Vicente de Almeida, oficial da biblioteca da Ajuda (*vid.* Ramos, “O Cancioneiro da Ajuda. História do manuscrito”, p. 33).

## 1.1. AS LECTURAS DE CARTER E ARBOR

1.1.1. *As capitais*

Son poucos os casos de capital correspondente a <U> ou <V> e menor é aínda o número das palabras que as presentan. (U-V) [6], (U-V)edes, (U-V)el, (U-V)i, (U-V)iu', (U-V)iuer, (U-V)iuo [2] (U-V)n e (U-V)ou [2] están incompletas por faltar a capital. U-V[2] e U-Vós conteñen as tres únicas capitais executadas. En total son once palabras para dezanove enclaves de *A*.

Para os tres casos de capital realizada podería ser aceptable conformarse co resultado das lecturas previas, pois coinciden plenamente. Carter e Arbor transcriben a capital co signo <U>: *Uos que mi' alfi cuitades* (páx. 81 - cantiga 7), *U uus ueio fremofa* (páx. 142 - cantiga 128), *U m' eu parti* (páx. 201 - cantiga 230).

A coincidencia de punto de vista na interpretación que nos tres casos anteriores debeu de facilitar a morfoloxía pictórica das capitais contrasta co elevado grao de discrepancia existente no tratamento e transcripción das capitais ausentes. Nunha terceira parte as lecturas son discrepantes:

## (a) Lecturas coincidentes:

<i>Páx.</i>	<i>Cantiga</i>	<i>Carter / Arbor</i>
127	100	(V)iuer
166	174	(U)
185	208	(U)
207	240	(U)
236	284	{V}ou
236	284	(V)Ou
241	289	(V)el
243	293	{V}iuo
243	293	(V)iuo
248	305	(V)iu'
248	305	(V)

## (b) Lecturas discrepantes:

<i>Páx.</i>	<i>Cantiga</i>	<i>Carter</i>	<i>Arbor</i>
142	128	(U)	(V)
142	128	(U)	(V)
159	160	(U)i	(V)i
175	191	(U)n	(V)n
207	240	(U)edes	(V)edes

As discrepancias son unidireccionais e manifestan unhas preferencias de valor absoluto, de Carter pola interpretación como <U> e de Arbor como <V>. No conxunto dos casos a lectura de Carter presenta <U> e <V> en equilibrio (8 / 8) e Arbor fai de <V> a lectura maioritaria (3 / 13).

Carter expón de forma explícita no apartado 7 da Introducción os criterios seguidos na reconstrución das capitais. Cando no oco da capital existe e é lexible a letra feita polo corrector como anotación a tamaño pequeno dirixida ao rubricador, adopta como solución de enchemento a da instancia do corrector. Cando no oco non hai ou non é lexible a letra das anotacións do corrector, tómase a decisión atendendo a evidencias internas ao texto:

Spaces were left by the scribe at the beginning of certain sentences for majuscules in colored inks, which were never inserted. Instead, small marginal letters were used as a guide for the *revisor*. These small letters are reproduced in the present edition in italicized majuscules. Wherever the marginal minuscule is not visible, the initial italicized majuscule is placed in brackets, as the minuscule is presumed to be there from internal evidence.<sup>9</sup>

O resultado de comprobar nos dezaseis casos cal dos dous criterios tivo que aplicar Carter amosa que non foi preciso o recurso ás evidencias internas, xa que en todos eles consérvase e é lexible a anotación do corrector. A súa lectura apóiase na interpretación caligráfica dos caracteres; como vimos, el contempla a existencia de dous grafemas no sistema das anotacións: <U> e <V>.

O carácter inconcluso da edición de Mariña Arbor non impide apreciar claramente os criterios empregados en xeral coas capitais. Basicamente, e como era de esperar, son os mesmos de Carter: cando hai anotación adóptase a súa solución e cando falta, á vista dos exemplos {V}ou e {V}iuo, parece que opta por usar <V> para o valor consonántico. O sorprendente é que ante o mesmo códice e facendo uso dos mesmos criterios as lecturas sexan discrepantes nunha porcentaxe ben significativa. Sorprende máis á vista de que o grao máximo de coincidencia preside o contraste das dúas lecturas para o texto dos copistas. A causa só pode estar na caligrafía do corrector, que por ser de menor tamaño, de factura moito menos clara ou mesmo por haber nela máis dunha man, abriu áreas na transcripción nas que é inevitable introducir factores subxectivos. Nin Carter nin Arbor ofrecen explicacións particularizadas das súas decisións e esa circunstancia fai necesaria unha revisión paleográfica dos 16 casos de capital ausente e tamén dos tres casos de capital explícita, por se fose posible fixalos fundamentalmente e deste xeito abordar a descrición grafemática de <u> e <v> sen dúbidas innecesarias.

---

<sup>9</sup> Carter, *Cancioneiro da Ajuda*, pp. XVI-XVII.

1.1.2. *O texto dos copistas (poscapitais)*

Nos casos nos que *A* presenta na poscapital <u> –a inmensa maioría– ou <U> –só tres: *NUnca* (148a), *(C)Uidades* (149b) e *(M)Ui* (223a)– hai coincidencia plena de lectura, mais nos 24 casos de <v> ou <V> vólvense poñer de manifesto discrepancias importantes. Nesta ocasión Carter, aínda que avisa do uso de versais cando a poscapital é maiúscula de tamaño reducido<sup>10</sup>, non explicita o criterio seguido, polo que hai que supoñer que cando a figura da letra non permite distinguir minúscula de maiúscula, como no caso de <v - V>, tivo en conta o tamaño. Arbor empregou un criterio claro, distinto do tamaño: se a letra ten filigrana reproducíase como maiúscula e en caso contrario transcríbese como minúscula. Os seguintes cadros recollen por separado coincidencias e discrepancias:

## (a) Lecturas coincidentes:

<i>Páx.</i>	<i>Cantiga</i>	<i>Carter / Arbor</i>
80b	4	Qven
83a	10	Qve
84a	12	Qvero
85a	14	Qvero
86a	16	Mvitas
88a	21	(P)vnnei
92b	30	Qven
93b	33	Qvantos
95a	37	Ev
120b	85	Qval
151b	145	(Q)ve
213b	250	Qvantos
235a	281	(E)v
237b	286	{N}vll'

## (b) Lecturas discrepantes:

<i>Páx.</i>	<i>Cantiga</i>	<i>Carter</i>	<i>Arbor</i>
114b	74	Qve	QVe
115a	75	Qver'	QVer'
120a	84	Cvidaua	CVidaua
151a	144	MVit'	Mvit'
195a	221	QVand'	Qvand'
203b	233	QVantos	Qvantos

<sup>10</sup> “In some lines the letter after the initial majuscule is a smaller majuscule. These are reproduced by small capital letters” (Carter, *Cancioneiro da Ajuda*, p. XXVII).

<i>Páx.</i>	<i>Cantiga</i>	<i>Carter</i>	<i>Arbor</i>
209a	241	{M}Vito	{M}vito
211b	246	(Q)Ve	(Q)ve
247b	305	{Q}Ven	{Q}ven
252a	310	{Q}Ve	{Q}ve

Como ocorre coas capitais, non é posible tomar partido por ningunha das propostas se antes non se fai unha comprobación sobre o facsímile, polo que debemos descender á análise paleográfica e fixar unha lectura para despois podermos facer o estudo grafemático.

## 2. OS ASPECTOS CALIGRÁFICOS

Na perspectiva do estudo lingüístico e grafemático, *A* pode chegar a reclamar, por ser obra inconclusa, a consideración individualizada de tres planos autorais –talvez sexa mellor dicir de execución material– ben diferenciados: o dos copistas, o do corrector e o do rubricador. No caso que nos ocupa ningún deles debe ser excluído se se quere fixar con fundamento e corrección as lecturas repetidamente mencionadas. Farémolo sobre o presuposto de que as comprobacións irán encamiñadas a constatar a existencia da diferenciación gráfica <u> / <v> sobre a base da presenza nos tres planos de características caligráficas propias para os dous grafemas.

### 2.1. O TEXTO DOS COPISTAS

Esta instancia escrituraria é a única da que se pode dicir que chegou a nós tal como estaba previsto que quedase fixada definitivamente<sup>11</sup>. Constitúe o bloque textual máis importante e asemade de maior volume e, xa que logo, é aquel no que hai que buscar os principios grafemáticos de uso fundamentais, pois é o texto propiamente dito do *Cancioneiro da Ajuda*. Sen el non habería cancionero mais se, pola contra, se amputasen ou non se incorporasen as anotacións e as capitais, o cancionero, como obra, non sufriría muda substantiva. Se deixamos a un lado a importancia das anotacións marxinais contemporáneas para o establecemento da tradición manuscrita, todo o máis quedarían aos nosos ollos algunhas dúbidas puntuais sen outra transcendencia que o maior ou menor grao de seguranza na postulación de interpretacións de aspectos menores das grafías, como o caso que nos ocupa. Por esta razón quixemos comprobar se hai base caligráfica que permita falar da dobre grafía. As comprobacións deron resultado afirmativo. De seguido damos unhas mínimas indicacións para a descrición de cada unidade gráfica e da súa diferencialidade.

<sup>11</sup> En moitos casos xa presenta incorporadas as emendas do corrector. Véxase un excelente resumo do estado actual desta cuestión no traballo de Mariña Arbor neste mesmo volume.



Comezaremos por dicir que na nosa opinión, como na dos editores mencionados, non hai dúbida de ningún tipo. A calidade escrituraria e o tamaño da letra permiten o recoñecemento inequívoco das características caligráficas. A grafía <u> podémola considerar estable, pois non presenta ao longo do códice variacións salientables na súa morfoloxía. Do primeiro ao último folio a súa realización denota dous movementos da man con dous trazos verticais simétricos na parte superior que se manteñen sempre paralelos e que unicamente son unidos por un fino trazo na parte inferior. Sirvan de mostra os varios <u> destes dous fragmentos das partes inicial e final de *A*, atribuídas tradicionalmente a distinta man:

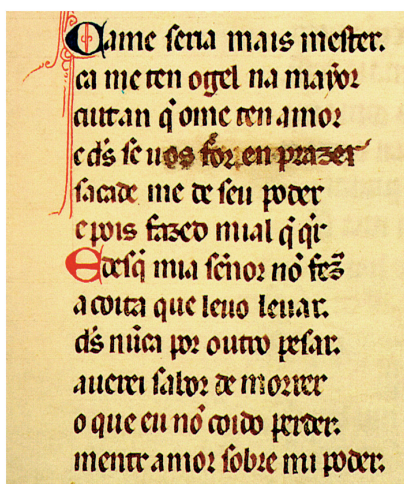


Fig. 1: Páx. 103.

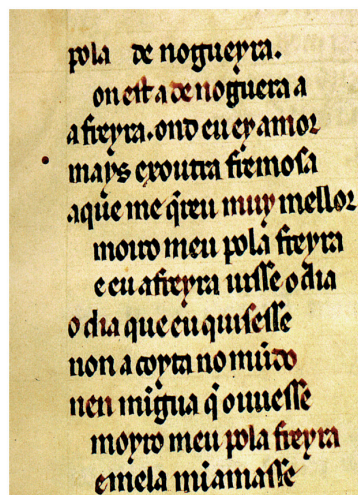


Fig. 2: Páx. 235

Pola súa banda a grafía <v> parece ser un pouco máis inestable, pois presenta algunha pequena variación, mais de entrada o importante é que en todos os casos a súa realización distínguese inequivocamente da de <u>. Parece tamén o resultado de dous movementos de man que xeran unha primeira hasta lixeiramente oblicua de esquerda a dereita e unha segunda hasta de comezo coa mesma oblicuidade e de final contrario ata unirse nun fino trazo coa outra hasta na parte inferior. A diferenza de altura entre as hastas permite distinguir dous grandes tipos, segundo a da esquerda sobrepase máis ou menos a altura da da dereita (fig. 8 [páxs. 237, 247 e 252 de *A*] // figs. 3-7). Se se quere afondar máis nas diferenzas de morfoloxía pictórica poderase distinguir nos segundos entre <v> coa primeira hasta curva –e lixeiramente oblicua– (figs. 3, 4 e 5<sup>12</sup>) e <v> coa

<sup>12</sup> Presentan esta morfoloxía os <v> das pp. 80, 83, 84, 85, 86, 88, 92, 93, 95, 115, 120b, 151a, 151b, 195, 211 e 213.

primeira hasta recta –e nalgún caso vertical– (figs. 6<sup>13</sup> e 7<sup>14</sup>). Á súa vez nestes últimos poderíase diferenciar un <v> con remate horizontal na parte superior esquerda da primeira hasta unido a ela non no seu extremo superior senón un pouco máis abaixo e probablemente feito con distinto trazo de pena (fig. 7):



Fig. 3: Páx. 80.



Fig. 4: Páx. 92.



Fig. 5: Páx. 195.



Fig. 6: Páx. 114.



Fig. 7: Páx. 203.



Fig. 8: Páx. 237.

Carecemos de argumentos sólidos que nos permitan determinar cales destas diferenzas teñen pertinencia paleográfica e estamos seguros de que o especialista atopará máis variantes e peculiaridades das que non dubidamos que se poderán tirar conclusións proveitosas na iluminación de zonas escuras no estado de coñecemento de *A*, como a cuestión das mans que traballaron nel. Neste momento, cos datos que posuímos, só podemos concederlle pertinencia á diferenza de lonxitude da primeira hasta, que probablemente teña que ver coa existencia de man distinta para os casos correspondentes ao <v> da figura 8. As súas tres ocorrencias son da parte final do códice e a partir da primeira delas, na páxina 237, é a única que aparece. A última das outras variantes é da páxina 235. Situar nestes folios do cancionero un cambio de copista non sería unha proposta descamiñada e seguramente a consideración doutros elementos gráficos e caligráficos vai permitir un grao moito maior de concreción na determinación do número de mans que interviñeron na copia de *A* e na das áreas –cadernos ou folios– correspondentes a cada unha delas.

As diferenzas mencionadas non constitúen base para a defensa da existencia de máis dunha unidade nestes poucos casos de *A*. O grafo é un e non hai dúbida de que non é

<sup>13</sup> Pp. 114 e 120a.

<sup>14</sup> Pp. 203, 209 e 235.

<u>. É clara a diferenza entre <u> e <v> no texto. O <u> é de trazo paralelo e aberto por riba (ten dous pés) e o <v> é de trazo anguloso con vértice na parte inferior e con clara tendencia á pechazón na parte superior.

A análise da distribución da grafía <v> no texto revélanos que era un grafo de adscripción claramente contextual e de motivación codicolóxica, ademais de lingüística<sup>15</sup>: aparece exclusivamente despois de letra capital, realizada ou non, en inicio de cantiga. As máis das veces a capital foi realizada –supoñemos que con posterioridade á copia<sup>16</sup>– total ou parcialmente (con trazado pero sen aplicación da cor): 80, 83, 84, 85, 86, 92, 93, 95, 114, 115, 120a, 120b, 151a, 151b, 195, 203 e 213. En catro casos falta a capital pero existe no pergamiño a anotación do corrector: 88, 151b, 211 e 235. Noutros catro casos faltan a capital e a anotación: 209, 237, 247 e 252. Unha primeira análise superficial revelounos que a alternancia de <v> con <u> e <U> non ten fundamentación fonética. As correspondencias fonéticas de <v> son plurais e heteroxéneas, malia non estar representado máis que 24 veces. Os seus valores, ordenados por orde decrecente de importancia, repártense do seguinte xeito:

- a) **Sen valor fonético** (<qv>) (11 casos): *Que* (83, 114), (*Q*)*ve* (151, 211), {*Q*}*ve* (252), *Qven* (80, 92), {*Q*}*ven* (247), *Qver* (115), *Quero* (84, 85).
- b) **Ditongo crecente** (ou tamén sen valor fonético, segundo se supoña a secuencia [wa] ou a vogal [a]) (<qv>) (5 casos): *Qval* (120), *Qvand'* (195), *Quantos* (93, 203, 213).
- c) **Ditongo “plano”** (4 casos): *Cvidaua* (120), *Mvit'* (151), *Mvitas* (86), {*M*}*vito* (209).
- d) **Ditongo decrecente** (2 casos): *Ev* (95), {*E*}*v* (235).
- e) **Vogal simple** (2 casos): *Pvnnnei* (88), {*N*}*vll'* (237).

Unha revisión detallada indícanos primeiramente que o único valor que non representa é o consonántico e, en segundo lugar, que detrás desta restrición non hai razóns fonéticas senón textuais. É puro acaso que ningunha das palabras que encabezan as 310 cantigas de *A teña /v - b/* como segundo fonema, e por iso non podemos saber se neses casos se amosaría algunha distinción pertinente nas preferencias por <v> ou <u>, pero a coincidencia na pluralidade de valores anima a pensar que tampouco neses casos habería base fonética. Disto deducimos que a utilidade de <v> tiña que residir noutro plano distinto do fonético. Non temos dúbida de que é no plano da construción textual

<sup>15</sup> Se non erramos ao considerar estas poscapitais un reforzo do recurso de demarcación de unidades textuais (ciclo, cantiga, cobra, refrán) mediante o emprego das maiúsculas capitais.

<sup>16</sup> Para as fases da copia e decoración, pódese ver o traballo de M. A. Ramos, “L' éloquence des blancs dans le Chansonnier d' Ajuda”, in *Actes du XVII<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1986, vol. 8, pp. 215-224. Véxase un bo resumo do estado desta cuestión no traballo de Mariña Arbor neste mesmo volume.

e no plano decorativo onde radica. Precisamente é neles onde cobra funcionalidade a oposición maiúscula / minúscula e non se debe deixar á marxe da análise que se faga dos usos de <v>. Neste marco as unidades gráficas de *A* coas que mantiña relación eran <u> e <U> e será con respecto a elas como se poida decidir se participa ou non nunha relación de oposición maiúscula / minúscula. Para facelo satisfactoriamente convén apuntar os termos nos que se daba a relación entre as maiúsculas e as minúsculas na Idade Media.

Unhas e outras eran variantes dun mesmo grafema, unívoco ou non na súa representación fonética. A maiúscula empregábase como demarcador de inicio de novo período textual. Nas obras en verso os períodos correspondíanse coa cantiga, a cobra ou o refrán. Por iso se lles chama, con toda a xusteza, capitais. Caracterizábanse por teren un tamaño maior –xeralmente moito maior se a obra tiña unha forte compoñente decorativa– e nalgúns casos, por herdanza da tradición latina, tamén tiñan unha morfoloxía pictórica distinta. Sen saírmos de *A* podemos exemplificar cos pares <o/O> e <u/U> a marca mediante a diferenza de tamaño, e cos pares <d/D>, <e/E>, <g/G>, <m/M> e <r/R> a marca mediante a diferenza de morfoloxía ou figura. A estas cinco últimas parellas poderíamos sumarles <u/V>, que data de época latina e que durante moitos séculos foi o único recurso existente para a distinción minúscula / maiúscula. As segundas unidades destes pares eran, pois, unidades capitais e maiúsculas. Pero o uso destas letras non se limitaba ao contexto capital. De forma máis ou menos esporádica, en todo caso con moita menos sistematicidade que no contexto capital, as capitais quedaban en unicamente maiúsculas ao seren introducidas no contexto poscapital. Nel cumprían o papel de reforzo da función demarcativa e pensamos que podían ter unha utilidade secundaria no proceso de elaboración dos códices. Ao par dos espazos en branco e das anotacións para o rubricador, a súa presenza, destacada con relación ás outras letras do texto, era un magnífico aviso ao rubricador de que alí tiña que debuxar e pintar unha capital. *A* é un dominio codicolóxico privilexiado se se queren ver claramente os planos construtivos e se, en concreto, se quere comprobar a utilidade que podía cobrar a presenza das poscapitais. Segundo isto, e á vista da súa distribución, <v> encaixa perfectamente entre as unidades que ao seu valor de representación fonética suman valores demarcativos e ornamentais. Parécenos que unha contextualización tan específica como a que presenta <v> só puido ser producida pola aplicación duns criterios minimamente sistemáticos e tratándose do contexto poscapital é evidente a asociación desta variante grafemática coa realización maiúscula da letra. Á parte das capitais, que son debidas ao rubricador e non aos copistas, e algún caso moi esporádico de <R> en final de palabra e de liña, as únicas maiúsculas realizadas polo copista aparecen –insistimos, exclusivamente– neste contexto, o poscapital. Unha inercia só explicable polos condicionamentos e hábitos modernos levounos nun primeiro momento a desbotar a posibilidade de interpretar os <v> como variante maiúscula de <u>, pero ao facermos un levantamento exhaustivo de todos os <u> e <v> poscapitais decatámonos de que esa posibilidade non debería rexeitarse sen antes intentar verificala.

Chamou inicialmente a nosa atención que <v> e <u> como poscapitais presentan unha distribución de tendencia marcadamente complementaria. A grandes trazos pódese dicir que <v> é característico dos cadernos iniciais e finais do códice. É exclusivo nos dous cadernos finais (XIII e XIV) e no noveno, é moi maioritario no primeiro, é maioritario no cuarto e no décimo e é minoritario no segundo, terceiro, sexto e undécimo. Pola súa banda <u> é característico dos cadernos centrais. É exclusivo nos cadernos quinto, sétimo e oitavo. É maioritario nos cadernos segundo, terceiro, sexto (só hai un caso de <v>) e undécimo (tamén un único caso de <v>) e é minoritario no primeiro, no cuarto e no décimo. No caderno XII non figura caso ningún, nin de <v> nin de <u>. Se se fai balance tendo en conta o número de páxinas topamos que, descontadas as 123 nas que non hai nin <v> nin <u> poscapital, 16 páxinas son exclusivas de <v>, 35 son exclusivas de <u> e dúas conteñen as dúas grafías (115 e 151). No seguinte gráfico presentamos mediante cores a distribución en cadernos:

7-2	2-5	2-4	2-1	5	2-4-2	2	9	1	3-2	1-2-1	0	2	2
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV

(Azul escuro = Só <v>. // Azul medio = <v> moi maioritario. // Azul claro = <v> maioritario. // Branco = Ø casos. // Verde claro = <u> maioritario. // Verde escuro = Só <u>.)

Gráfico 1

Non nos pasou desapercibido que nese mesmo contexto poscapital en comezo de cantiga aparece unha terceira unidade gráfica, o <U>. O(s) copista(s) inseriunas/inseríronas en tres folios distintos, dous deles consecutivos: *NUnca* (148a), *(C)Uidades* (149b) e *(M)Ui* (223a). Trátase da realización maiúscula ordinaria de <u> –uncial–, moi semellante, por exemplo, ás capitais. Agás no tamaño e na cor –aquí negra–, pola súa figura o <U> das páxinas 148a e 223a (figs. 9 e 11) é idéntico á capital de 201 (ver máis adiante figura 14) e presenta trazo máis anguloso na páxina 149b (fig. 10):



Fig. 9 (148a)

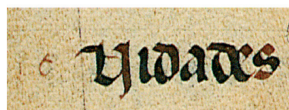


Fig. 10 (149b)

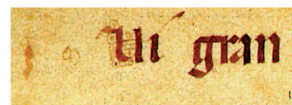


Fig. 11 (223a)

Estas tres maiúsculas figuran en cadernos nos que tamén existen as outras dúas graffias con predominio de <u>: dúas no caderno VI e unha no caderno XI. Se tomamos o caderno como unidade de agrupamento topámonos coa coexistencia en *A* de tres posibles subsistemas gráficos diferenciados -en contexto poscapital:

- a) Unha soa unidade gráfica:
  - <u>: V, VII, VIII.
  - <v>: IX, XIII, XIV.
- b) Dúas unidades gráficas:
  - <u> - <v>: II, III, IV e X.
- c) Tres unidades gráficas:
  - <u> - <U> - <v>: VI e XI.

A adscripción ao inventario das maiúsculas ou das minúsculas non ofrece dúbidas para <u> e para <U>. Sempre son, respectivamente, minúscula e maiúscula. O caso de <v> é máis problemático. Fagamos unha primeira composición mental puramente hipotética. Nos cadernos nos que é graffia única podémolo interpretar como minúsculo, do mesmo xeito que facemos con <u> nos seus cadernos propios. Nos cadernos nos que convive con <u> cabe a interpretación anterior pero tamén a maiúscula. No primeiro caso –minúscula– a variación carecería de calquera funcionalidade e no segundo serviría para marcar os valores propios das maiúsculas. Un e outro funcionarían neses cadernos como variantes complementarias. Nos cadernos con tres unidades o máis lóxico é que non garde relacións a dúas bandas e que, en consecuencia, forme binomio cunha soa das outras. Se o factor de cohesión é o carácter minúsculo será <v> - <u> o par, e se é o carácter maiúsculo o par será <v> - <U>. A cuestión é decidirse por algunha destas alternativas que propoñemos e que, resumidamente, levan a ter que optar por unha destas tres posibilidades:

- a) <v> é sempre unidade minúscula.
- b) <v> é nuns casos minúscula e noutros maiúscula.
- c) <v> é sempre unidade maiúscula.

Con relación a estas posibilidades, vexamos que axuda nos pode ofrecer a perspectiva paleográfica. Situados nela, debemos dicir que <v> só podería deixar de ser considerada potencialmente maiúscula polo seu tamaño, que, como vimos, non difire grandemente do das minúsculas contiguas e do texto en xeral. Pero isto non pode ser tomado como factor decisivo, pois tamén podería ter cabida no tipo das maiúsculas pequenas (hoxe chamadas versais), propias xustamente do contexto poscapital, do mesmo xeito que algunhas minúsculas que son realizadas cun tamaño ás veces notablemente maior non deixan de ser consideradas minúsculas tradicionalmente. Tanto a súa morfoloxía ou figura, de base claramente angular e de longa tradición como

maiúscula, como a súa contextualización apuntan claramente a deixar moi franca a posibilidade de interpretala como maiúscula. Desenvolveremos agora as tres propostas.

A) <v> é sempre **unidade minúscula**. O único que podería xustificar esta postura é a consideración exclusiva do tamaño da letra, pero xa vimos que non eran incompatibles o tamaño pequeno e o carácter maiúsculo. No campo decorativo e ornamental hai evidencias de que sería incorrecto interpretar como minúsculos todos os <v>. Os elementos ornamentais das poscapitais poñen de manifesto concomitancias entre <v> e <U>. Empecemos por dicir que a ornamentación en *A* é característica das capitais e das poscapitais maiúsculas. As segundas non son destacadas pola variación cromática (nas capitais úsanse a cor vermella e a azul) senón por unhas filigranas de trazo moi fino e de deseño marcadamente vermicular. A presenza conxunta desta filigrana e dun tamaño lixeiramente maior da letra, ademais da diferente morfoloxía nas letras que distinguían por ela entre maiúscula e minúscula<sup>17</sup>, contribuía a marcar o carácter maiúsculo. Por iso para aquelas letras que ofrecen dificultade de diferenciación polo tamaño ou pola morfoloxía pictórica pódese tomar como criterio de identificación de maiúscula a presenza desa decoración con filigrana. Faremos unha descrición sucinta das poscapitais filigranadas para que se poida valorar axeitadamente a xustificación –ou non– da nosa negativa.

A maioría das filigranas nas poscapitais atópase nos cadernos III e IV (pp. 107-128), nos que se pode dicir que o rubricador estivo cerca de completar as capitais –das 42 de inicio de cantiga só quedaron pendentes 8– e abordou a decoración dalgunhas poscapitais. Ás seis poscapitais decoradas destes cadernos só se suman tres, unha da última páxina do caderno II (106b), outra do caderno VI (148a) e outra, a última, do caderno XI (223a). En total suman soamente 9 casos. Nesas páxinas aparecen como poscapital e con presenza desigual nove grafías, catro só vocálicas, tres só consonánticas e dúas bivalentes: <a>, <e>, <o>, <y>; <m>, <n>, <r>; <u>, <v>. Pero desas nove grafías unicamente as vocálicas, e non todas, presentan filigrana: <e>, <o>, <u> e <v>. Sen contarmos os tres casos de <v>, que representan *Que* [114b], *Quer'* [115a] e *Cvidaua* [120a], só teñen filigrana as de trazo maiúsculo: <E>: *SE* (122a, 127a), *PEro* (106b); <O>: *POla* (124a); <U>: *(M)Ui* (223a), *NUnca* (148a). As minúsculas non presentan ningún trazo que as diferencie das outras do texto: *Deseg'* (109b), *Ay* (116b), *Par* (126a), etc. Parécenos que esta característica ornamental abonda para non rexeitar a posibilidade de maiúscula.

Hai outra razón de peso en contra de postular o carácter sempre minúsculo. Na posición poscapital aprécianse en *A* unhas preferencias claras por un ou outro tipo de letra segundo cal sexa a poscapital. Entre as consoantes maniféstase unha clara preferencia pola minúscula, algunhas en exclusiva, como <s>, <b>, <n> ou <q>, outras

<sup>17</sup> Concretamente: <d/D>, <e/E>, <g/G>, <m/M> e <r/R>.

con predominio da minúscula, como <d - D>, <g - G>, <m - M>, outras, as menos, con predominio da maiúscula, como <r - R>, e só unha exclusivamente maiúscula: <L>. Entre as vogais, as que máis directamente nos interesan, vistas en conxunto é clara a preferencia pola realización maiúscula. Forman o grupo de maior intensidade na preferencia o par <E - e>, ao que lle corresponde unha proporción <82 - 5>, e <O - o>, con <41 - 11>. De preferencia minúscula son <A - a>, con <9 - 13><sup>18</sup>, <I - i>, con <2 - 5> e <y>, de realización sempre minúscula. Neste mosaico teríamos que poñer <U - v, u > entre os pares de máis marcada tendencia minúscula do segundo grupo, cunha ratio <3 - 61>, se consideramos minúsculos todos os <v>. Parécenos que o elevado número de casos de <U - v - u > neste contexto fai pouco crible tal sobreabundancia de minúscula, explicable para algunha letra pola escaseza de casos, e fai preferible unha previsión de resultados que a sitúe na liña das vogais <E - e> e <O - o>. A consideración de <v> como maiúscula lévanos a uns valores <27 - 37> máis acordes co que é a tendencia no conxunto das vogais. Outros factores xa vistos, como a presenza de filigranas, reforzan o agrupamento con <E> e <O> e non con outros grafemas.

**B) <v> é nuns casos minúscula e noutros maiúscula.** Esta interpretación pasa necesariamente por facer do plano ornamental –as filigranas– a base de confirmación, pois nin polo tamaño nin pola figura é posible facer distincións cribles entre os 24 casos de <v>. É a postura adoptada por Mariña Arbor. Esta opción colocaría no inventario grafemático unha nova unidade, <V>, representada por unicamente tres casos (*Que* [114b], *Quer'* [115a] e *Cvidaua* [120a]), e abriría un novo par, <v - V>, para o que habería difícil sustento por apoiarse nun número moi escaso de ocorrencias e por ser unha das unidades, <V>, de localización moi restrinxida e puntual no cancionero, nun intervalo de unicamente 7 páxinas (114-120).

Non é defendible facer das filigranas a marca fundamental da maiúscula. Desde logo en *A* non era condición necesaria, pois son moi poucas as letras que, por motivos diversos, teñen esta ornamentación. Pero se, como vimos para as demais grafías, a súa presenza non era posible máis que sobre maiúscula, daquela podemos tomar a filigrana como condición suficiente e deberemos considerar maiúsculos eses tres <v> sen ningún vestixio de dúbida. Se tomamos como ámbito de análise do valor de <v> todo o códice vémonos abocados a aceptar o dobre valor, pois a filigrana crea a nova parella <v - V> e a presenza de tres <U> consolida a parella <u - U>, independente da anterior. Pero consideramos un erro proceder deste xeito, polo menos se antes non se proba a facer unha análise reducida aos cadernos nos que aparecen de forma máis ou menos regular

<sup>18</sup> Esta estatística de <A - a> debe de ser tomada con moita cautela, pois é provisional a interpretación maiúscula de nove casos de <a> poscapitais de tamaño maior ao normal: *PAr* (84b, 126a), *JA* (88b, 91b), *(M)Ais* (126b), *CA* (130a), *{T}An* (240a), *{J}A* (246b) e *{C}Atiuo* (247a). Non nos convenceron nin a solución de Carter nin a de Arbor, nesta ocasión tamén discordantes. Naturalmente a nosa proposta é moi susceptible de revisión ou censura.



as filigranas, por se neles houberse unha lóxica gráfica que nos leve a outros postulados. Así o fixemos e, efectivamente, o punto de vista muda de forma substancial se nos limitamos aos cadernos III e IV.

Neses cadernos conviven <v> e <u> e falta <U>, polo que se pode dicir que de haber algunha oposición gráfica pertinente son <u> e <v> os polos da oposición. Hai cinco casos de <u> e catro de <v>. Ningunha filigrana acompaña os <u> e cabería esperar unha porcentaxe de <v> filigranado semellante á establecida sobre o total de <v> no cancionero (12,5% sobre 24 casos). Non obstante a realidade é ben distinta. Dos catro casos de <v>, tres presentan filigrana. É unha porcentaxe moi significativa (75%) que mesmo permite considerar a filigrana unha propiedade inherente á realización de <v>. O caso que falta é máis fácil de explicar como un descoído que como o resultado da intención de indicar o carácter minúsculo da letra. Se estamos no certo, nestes dous cadernos, os únicos nos que se despregou con certa amplitude o recurso da filigrana, o <v> debe ser interpretado sempre como maiúsculo e como tal opoñerese a <u>. Trasladar esta conclusión ao resto do cancionero significaría negar esta segunda posibilidade e aceptar a terceira. Pero aínda non estamos en condicións de facelo, polo que pasaremos a desenvolver máis as explicacións coa terceira.

C) <v> é sempre **unidade maiúscula**. O primeiro e máis importante apoio vén da súa distribución: exclusivamente en contexto poscapital. Fóra del a única grafía é <u>. Á parte do espazo das capitais, do de final de palabra en fin de liña –só <R>– e dalgunha palabra como *Rey* ou *Razon*, é o único no que aparecen en *A* maiúsculas. Responde o uso de <v>, por tanto, á condición necesaria, aínda que non chega a ser suficiente, pois non todas as poscapitais son realizadas en *A* como maiúsculas. De feito non hai máis que un grafema que sempre sexa maiúsculo neste contexto, o <L>, e realmente non é representativo, pois trátase dun caso único do que non se poden tirar conclusións de alcance xeral. Se temos en conta a globalidade do cancionero, non é unha análise que quede fóra do razoable interpretar que os 37 casos de <u> neste contexto representan a minúscula e os 24 de <v>, amais dos 3 de <U>, representan a maiúscula. A coincidencia con <u> no espallamento ao longo de todo o códice –só falta nos cadernos V, VII, VIII e XII, este último por non conter nin <v> nin <u>–, pode ser un indicio claro de que forman un tándem de oposición sistemática que para nós non ten outra explicación máis convincente que a da dualidade maiúsculas / minúsculas.

Xa nos referimos no punto anterior ao apoio que representan as filigranas, exclusivas das maiúsculas, e da importancia reforzada que ten o feito de seren para <v> case exclusivas de dous cadernos (III e IV) e de nos dous casos restantes apareceren moi espalladas, unha no último folio dun caderno, na última páxina de II, coa que conclúe o ciclo atribuído a Martin Soarez, e a outra no recto do último folio de XI, co que comeza e remata o breve ciclo atribuído a Bonifaci Calvo (só dúas cantigas). Alí destacamos a alta porcentaxe de casos con filigrana para <v> nos cadernos III e IV (75%) e aquí

queremos engadir novos datos relativos ao conxunto das maiúsculas destes dous cadernos que nos reafirman na preferencia pola interpretación maiúscula. Son en total quince as outras maiúsculas, das que 7 corresponden a <E>, 5 a <O> e 3 a <R>. Delas unicamente <E> presenta filigrana, unha vez en 122a (*SE*) e outra en 127a (*SE*). O contraste destas maiúsculas con <v> é moi forte e amosa que para o artista das filigranas<sup>19</sup> debía ser moi importante resaltar os <v>, seguramente porque polo seu tamaño distinguíanse pouco das minúsculas ordinarias. Non sabemos qué outro feito distinto do carácter maiúsculo podería motivar a sistematicidade da filigrana. Noutra orde de cousas, non descartamos mesmo que a filigrana servise para distinguir maiúsculas potencialmente confundibles, como parece indicar o feito de que, á parte de <v> e <U>, a única vogal que ten filigrana en *A* sexa <E>, maiúscula que presenta unha grande afinidade pictórica con <R>. Esta afinidade pódese comprobar en páxinas nas que están ambas á vista: *{O}Ra* (160b) e *PElos* (161a); *DEImentido* e *lennoR* (164b), etc.

Un posible atranco á aceptación desta terceira opción é a existencia dos tres casos nos que a poscapital foi realizada como <U> maiúscula (versal), o que de entrada parece abrir o camiño para levar <v> ao terreo das minúsculas na compañía de <u>. Se tratamos o códice como obra perfectamente homoxénea e uniforme, sen abrir nela áreas con certa autonomía ou especificidade gráfica, non teremos outro remedio que admitir que se volve máis dificultoso manter para <v> un valor maiúsculo. Toma corpo así a consideración de que no mesmo corpus e no mesmo contexto <v>, xuntamente con <u>, oponse a <U> como grafo minúsculo. Anteriormente xa expuxemos algunhas razóns que nos fan dubidar da conveniencia desta postura. Agora queremos achegar unhas reflexións que nos levaron a persistir na hipótese presentada.

Primeiramente queremos insistir unha vez máis en que a aparición de <v> só se produce en contexto de maiúscula, como sucede nos tres casos contabilizados de <U>. En segundo lugar non cremos que sexa indiscutible que <v> e <U> deban de ser tratados como formantes do mesmo subsistema gráfico. A consideración conxunta do cancionero ou a vixente compartimentación en cadernos lévannos a consideralos conxuntamente. No gráfico 1 (máis atrás) vese que <U> aparece en cadernos nos que tamén hai <v> e <u> (VI e XI). Se todos os folios de cada caderno se atribúen á mesma man non teremos outro remedio que supoñer un grafema con tres alógrafos e buscar para eles unha lóxica de uso, se non é o caso de que obedezan á vontade de estilo plástico ou ao capricho dos copistas. Non parece desmentilo a localización do único cambio de man que se dá por seguro en *A*. Como apunta M. A. Ramos<sup>20</sup>, na páxina 235 (fol. 79) comeza

<sup>19</sup> Pensamos que debeu ser o propio rubricador, pois en todos os casos menos nun está executada a capital correspondente. A excepción é o (M)U*i* de 223a, que podería ser unha evidencia de que quen se encargou da decoración destes cadernos comezaba pola filigrana da poscapital e continuaba pola realización da capital.

<sup>20</sup> Ramos, “O cancionero da Ajuda. História do manuscrito”, p. 39.

unha man distinta {da / das} que {actuou / actuaron} nos folios anteriores e este cambio coincide con cambio de caderno (comeza o XIII e comeza tamén o ciclo de cantigas de Pedr' Eanes Solaz). Pero esta circunstancia singular non xustifica a presuposición de que non puidesen traballar varias mans na elaboración dun caderno. Queremos dicir con isto que nos cadernos VI e XI puideron actuar varias mans. Tampouco se debe descartar que *A* estea facéndose eco dunha diferenza presente no orixinal que se estaba a copiar. Nin tampouco se debe desdeñar a posibilidade de que a actual agrupación en cadernos non se corresponda coa orixinaria e que, en consecuencia, poidan parecer folios consecutivos o que en realidade eran folios xeneticamente ben distantes. Calquera destas tres posibilidades faría recomendable buscar unha abordaxe das asociacións dos folios de *A* distinta da dos cadernos por se for máis aclaratoria, e a consideración das tres xuntas convértena en case imprescindible metodoloxicamente.

Facer cortes nunha obra na busca de posibles diferenzas de man na súa copia sen saber previamente nin o seu número nin as súas posibles áreas de intervención entraña moitas dificultades e implica sempre unha carga elevada de arbitrariedade. Por iso primeiramente probamos a aplicar cortes coincidindo co paso de zonas ben definidas e diferenciadas polas preferencias –totais ou parciais– no uso de <v>, <u> e <U>. Sucesivos axustes no intento de precisión dos folios de ruptura reveláronnos que en todos os casos o salto podería coincidir con cambio de ciclo de trobador. O resultado deunos os seguintes intervalos:

Int.	Pp.	Cad.	Unid.	Casos	Trobadores
1º	79-96	I <sup>21</sup> -II-	<v - u>	9 - 2	<b>Vasco Fernandez Praga de Sandin</b> <sup>22</sup> , Johan Soarez Somesso, Pai Soarez de Taveirós.
2º	97-112	-II-III-	<u>	7	<b>Martín Soarez</b> , Anónimo I (Roi Gomez de Briteiros), Airas Carpancho, Nuno Rodriguez de Candarei.
3º	113-142	-III-IV-V	<v - u>	4 - 9	<b>Nuno Fernandez Torneol</b> , Pero García Burgalês, Johan Nunez Camanez, Fernan García Esgaravunha.
4º	143-150	VI-	<U>	2	<b>Roi Queimado</b> .
5º	151-218	-VI-VII-VIII-IX-X-XI-	<v - u>	7 - 16	<b>Vasco Gil</b> , Johan Perez d'Aboim, Johan Soarez Coelho, Johan Perez d'Aboim, Anónimo II (Estevan Travanca), Roi Paez de Ribela, Johan Lopez de Ulhoa, Fernan Gonçalves de Seabra, Pero Gomez Barroso, Afonso Lopez de Baian, Men Rodriguez Tenoiro, Johan Garcia de Guilhade, Estevan Faian, Johan Vasquiz de Talaveira, Pai Gomez Charinho.
6º	219-234	-XI-XII	<u - U>	2 - 1	<b>Fernan Velho</b> , Bonifaci Calvo, Anónimo III (¿Vasco Perez Pardal?), Anónimo IV (Afonso Eanes de Coton), Anónimo V, Anónimo IV (Afonso Eanes de Coton)
7º	235-253	XIII-XIV	<v>	4	<b>Pedr'Eanes Solaz</b> , Fernan Padron, Pero da Ponte, Vasco Rodriguez de Calvelo, Anónim o VI (Martín Moxa), Roi Fernandez.

Táboa 1

<sup>21</sup> Os cadernos incluídos integramente nun intervalo aparecen resaltados en negra.

<sup>22</sup> Se o inicio do intervalo coincide co inicio de ciclo de trobador, resáltase o trobador en negra.

Esta táboa suscitou inmediatamente en nós dúas reflexións. A primeira é que un simple reagrupamento dos folios con criterio distinto do codicolóxico (en cadernos) sitúa as ocorrencias de <u>, <v> e <U> en intervalos de grafía simple ou dupla, pero en ningún caso triple. Tamén consideramos relevante que nos intervalos duplos nunca falte <u>. Isto é, que <v> e <U> só manteñen oposición con <u>, nunca entre si, pois non conviven en ningún intervalo.

A segunda reflexión lévanos a adoptar unha postura crítica cos intervalos aos que chegamos e que acabamos de expoñer na táboa 1. Serán pertinentes se gardan relación con algún aspecto da elaboración de *A* do que poidan ser consecuencia. Se non é así será mellor retirar a proposta, pois o que fará será introducir na nosa argumentación un elemento á marxe de calquera regularidade por ser produto dunha acción arbitraria. Parécenos obvio que o aspecto ou factor responsable –como causa– dos intervalos aos que chegamos na táboa 1 ou a calquera outro ao que se poida chegar é a figura do copista ou dos copistas. Foron os seus hábitos escriturarios e a *scripta* da que participaban os responsables de que en cada ocasión que había que representar en *A* os sons [u], [w] ou [v ~ b] se escollese a solución concreta que quedou manuscrita no pergamiño. Ora ben, aceptar a táboa 1 pode supoñer a admisión de conclusións pouco convincentes. Unha é que se podería defender a existencia de ata 5 mans distintas se se acepta a individualidade manuscrituraria de cada subsistema diferenciado:

- 1) <v - u>: intervalos 1º, 3º e 5º.
- 2) <U - u>: intervalo 6º.
- 3) <u>: intervalo 2º.
- 4) <v>: intervalo 7º.
- 5) <U>: intervalo 4º.

Outra conclusión discutible é que o reparto das zonas correspondentes a esas hipotéticas 5 mans só concordaría coa estrutura de cadernos no 7º intervalo, o único que coincide con inicio e fin de caderno (inicio de XIII e fin de XIV).

Non nos convence ningunha destas dúas conclusións. Supoñer a participación de tantas mans nun códice que, no estado no que chegou a nós, non alcanza os 100 folios –son exactamente 88– podería ser unha temeridade. M. A. Ramos, a investigadora que, na nosa opinión, con máis acerto tratou esta cuestión, fala de dúas mans ou como moito de dous momentos na manuscritura dos cales o primeiro presenta mudanzas sensíbeis:

Contrariamente à opinião geral, desde Carolina Michaëlis a Henry H. Carter, o códice não é dotado de caligrafia de um único copista, mas apresenta, pelo menos, dois momentos bem nítidos, sem ser possível discriminar as mudanças sensíveis no primeiro deles, o que poderia hierarquizar uma sucessão de variedades gráficas<sup>23</sup>.

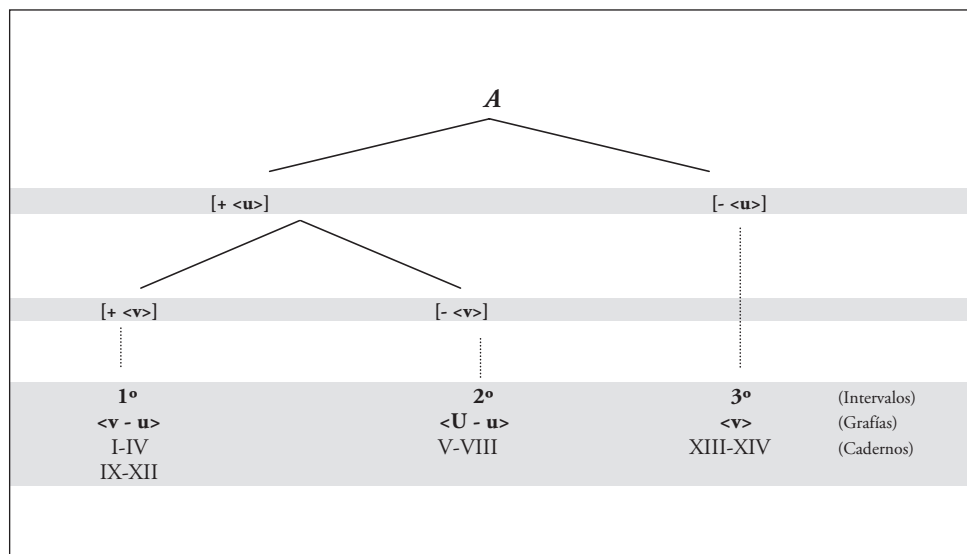
---

<sup>23</sup> Ramos, “O Cancioneiro ideal”, p. 38.

Tampouco nos parece aceptable a desconsideración dos cadernos como unidade de reparto da tarefa entre as distintas mans. Unha cousa é que ocasionalmente nalgún caderno puidese actuar máis dunha man e outra ben distinta é que case ningún dos intervalos (só un de sete) se axuste á estrutura en cadernos (7° ↔ XII-XIV. Desde logo a única man que está individualizada e localizada con exactitude –a que escribiu os folios 235-253– axustouse escrupulosamente á estrutura en cadernos.

No canto de facernos desistir do intento, esta postura crítica ante os primeiros resultados da busca de intervalos que poidan aclarar se entre os posibles subsistemas gráficos de *A* había algún de alografía triple, impeliunos a perserverar na pescuda e levounos a recoñecer unha nova estrutura de intervalos moito máis simple e respectuosa coa estrutura dos cadernos de *A*. Non está exenta de problemas –¿que aspecto hai de *A* que non siga suscitando controversias ou creando dúbidas?–, pero son puntuais e cremos que teñen unha explicación conxunta que contribúe a darlle sentido á proposta, como veremos máis adiante. De seguido presentamos os criterios que empregamos. Continuaremos coa análise deses casos problemáticos e remataremos este apartado coa achega dunha nova táboa que recolle a nova proposta de intervalos.

Para esta segunda –e definitiva– proposta baseámonos na presenza ou na ausencia de <u> nas zonas susceptibles de seren intervalo. Completamos este criterio coa consideración da presenza ou ausencia de <v> nas áreas delimitadas polo criterio anterior. É a única das outras dúas grafías diferenciais que presenta unha dispersión considerable polo cancionero. O resultado amósanos tres zonas ou intervalos de distinta amplitude pero axustados con exactitude á estrutura en cadernos, o que fai verosímil a súa posta en relación con diferenzas no traballo dos copistas. Recollemos os intervalos na seguinte gráfica:



Na actualidade, e contando coa información ao noso alcance, opinamos que estes agrupamentos poden corresponderse co traballo de mans distintas ou con momentos distintos dunha mesma man, aínda que carecemos de probas concluíntes ao seu favor. Quen sabe se a xerarquización que propoñemos non se deberá á intervención de tres mans, ou de dúas mans, das cales a correspondente aos intervalos 1º e 3º aplicou distinto criterio en cada un deles<sup>24</sup>. Queda aquí formulada esta conxectura, na espera de que o estudo doutros aspectos gráficos –ou doutro tipo– de *A* poida achegar novos elementos de verificación.

Os tres intervalos presentan un inventario de grafías ben distinto. Se obviamos de momento tres casos que figuran en páxinas distantes entre si e dos cales nos ocuparemos máis adiante, en ningún dos tres intervalos existe grafía triple (<v - U - u>). En dous deles rexístrase grafía dupla e no outro obsérvase grafía simple. O 1º intervalo presenta <v - u>, o 2º presenta <U - u> e o terceiro recolle unicamente <v>. Repítese aquí a situación da proposta marrada da táboa 1: nas dúas mans de grafía dupla está presente <u>, o que significa que <v> e <U> non foron usados no mesmo intervalo e, por tanto, non se opoñen entre si nin forman parte do mesmo subsistema gráfico. A conclusión que tiramos disto é que <v> é empregado nos seus intervalos (1º e 3º) como variante maiúscula de <u>, do mesmo xeito que é empregado <U> no seu intervalo (2º). Ora ben, a validez desta análise está supeditada á adecuación da explicación que deamos dos tres casos discordantes aos que antes nos referiamos. É o momento de ocuparse deles.

Trátase de dous casos de excepción localizados moi puntualmente dentro dos intervalos 1º (<v - u>) e 2º (<U - u>). Se falamos do seu número, diremos que as excepcións concretanse nun único exemplo para o intervalo 1º e en dous exemplos para o 2º. Teñen en común a incorporación en intervalo de grafía dupla dunha terceira unidade para a representación de [u], [w] e [v - b]. Postulamos para ambos os casos a participación de máis dunha man –ou o emprego de máis dun criterio gráfico– nos respectivos cadernos (VI e XI). Esta proposta non invalida a defensa xenérica do caderno como unidade básica de distribución das mans, que seguimos mantendo, pois entendemos que ten validez para os outros 12 cadernos. Supón en realidade unha pequena matización e o recoñecemento –nada raro por outra parte– da ruptura da uniformidade das accións de copia con alcance moi limitado e non sen que a “transgresión” se efectuase ao cuberto dunha lóxica de regularidade que ten o ciclo como peza básica.

Comezaremos pola forma (*M*)*Ui* da páxina 223a, a última do caderno XI. É a palabra inicial da cantiga 265, do ciclo atribuído a Bonifaci Calvo. O seu caderno forma parte do 1º intervalo e é evidente que a súa presenza cuestiona a validez da descrición que ofrecemos del, pois incorpora <U> onde se supón que só hai <v> e <u>. Deste xeito este caderno presenta as tres grafías nas palabras *Quantos* (213b), *Muitos* (221a) e na

<sup>24</sup> Talvez sexa a hipotética mudanza da mesma man da que fala M. A. Ramos na cita anterior.

citada (*M*)*Ui*. Ben puidera ser que XI sexa un caderno elaborado por man privativa ou con criterios especiais. Deste xeito abriríase con el un cuarto intervalo e, consecuentemente, tomaría corpo a posibilidade de que <v> puidese ser grafía maiúscula e minúscula. O problema de credibilidade que representa a limitación da intervención desa man a un único caderno quedaría rebaixado se se ten en conta que o caderno VI presenta a mesma situación e se se considera que se lle pode adxudicar tamén o caderno XII, seguinte na serie e no que non hai ningunha das tres grafías en poscapital. Con todo, non nos parece esta unha boa explicación. O caderno XI garda moita semellanza cos dous anteriores en todos os folios menos no de (*M*)*Ui*, que ademais é o último, e sería un exceso definir o caderno como unidade precisamente polas características do seu folio. Chegamos a contemplar a posibilidade de que, por algún motivo, este folio, o 73, estivese descolocado en relación coa súa posición orixinal dentro do cancionero. De entrada está nunha zona problemática, como o demostra o feito de que Carolina Michaëlis e Francisco G. Cunha Leão coloquen o folio seguinte (74 [pp. 225-226]) en cadernos diferentes. Forma parte do XII para Michaëlis pero é do XI para Leão<sup>25</sup>. Circunstancias como os traslados que coñeceu o códice, os espolios sufridos, a incorporación dos 11 folios evorenses en 1835, as sucesivas encadernacións ou procesamentos aos que se viu sometido, etc., son suficientemente importantes como para que os teñamos en conta nas nosas argumentacións. Mesmo non nos foi difícil buscar un caderno no que resituara este folio coa finalidade de dar coa colocación que lle podería corresponder orixinarmente. Mais de contado abandonamos o empeño. O folio 73 é parte dun bifolio e, por tanto, caso de se producir recolocación tería que ser conxuntamente. Para sermos máis exactos, habería que implicar nel todo o caderno, pois trátase do bifolio exterior. Ademais os apógrafos italianos confirman a sucesión de ciclos que presenta o caderno XI e implicitamente confirman tamén a unidade real do caderno<sup>26</sup>. Ora ben, isto non significa que en todas as súas follas se empregase o mesmo criterio gráfico. Pensamos que o folio 73 (pp. 223-224) puido ter un tratamento gráfico distinto do aplicado nos outros folios. A presenza de <U> é o indicio máis claro, pero hai algún outro que merece ser exposto.

---

<sup>25</sup> Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, pp. 147-150. Francisco G. Cunha Leão, “Índices”, in *Cancioneiro da Ajuda*. Edição fac-similada, pp. 67-70. Sobre este particular ten expresada Xavier Varela opinión coincidente coa de Dona Carolina nun traballo presentado no libro de homenaxe da Universidade de Santiago de Compostela a Ramón Lorenzo que está a saír do prelo. Apóiase en aspectos do uso de <R> en final de liña. Ese folio (pp. 225-226) coincide coa maior parte das páxinas do caderno XII en presentar esa maiúscula tan característica. No caderno anterior, no que as sitúa Leão, non se rexistran casos. En amable comunicación persoal, que temos en moita estima, indicounos o profesor da Universidade de Lisboa Aires A. do Nascimento a probabilidade de que ese folio pertencese anteriormente ao caderno XII ou a un caderno posterior, pois a súa presenza en XI supón o incumprimento da lei de Gregory, en tanto que esta se cumpre se ese folio se retira de XI e se fan consecutivos 212 (última páxina do caderno X) e 213 (primeira páxina do caderno XI) (carne / carne).

<sup>26</sup> Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, pp.198-199.

O primeiro é a diferenza de tratamento decorativo de 223-224 (fol. 73) dentro do caderno XI. Nos outros cinco folios do caderno –anteriores– (pp. 213-222) foron executadas boa parte das maiúsculas que encabezan cobra, refrán ou fiinda. En 223-224, pola contra, só foron executadas as capitais –inicio de cantiga–. É un tratamento decorativo que presentan moi poucos folios de *A*. Topámolo unicamente en 148 e 149 (cad. VI), 164-167 (cad. VII), 195 (cad. IX) e 204-205 (cad. X). É relevante e por iso débese facer notar que entre os casos rexistrados fóra deste folio son maioría os que aparecen en cadernos do intervalo caracterizado pola grafía <U> (2º: V-VIII).

O folio 73 ten outra peculiaridade que, na nosa opinión, favorece a interpretación que propoñemos para el. Non é unha secuencia de páxinas calquera. As súas dúas caras conteñen un ciclo completo, o de Bonifaci Calvo, reducido a dúas cantigas. Se no folio non comezase un ciclo, tería pouco sentido pensar nun relevo de man ou nun cambio de criterio no labor de copia, pois habería que acudir a causas extraordinarias para explicalo. En cambio o inicio do ciclo dun novo trovador supoñía a aparición dun ámbito novo e dunha pausa “natural” na elaboración que podía suscitar o mencionado relevo. Parécenos que non se debe descartar esta posibilidade, xa que asenta sobre bases máis firmes e regulares que as da opción da man única que, por outra parte, non é garantía de que a distinción <v> / <U> tivese valor gráfico e non puramente pictórico e decorativo. Así nolo parece a nós.

Se a nosa conxectura non é mera fantasía, no grupo de cadernos do intervalo 1º figura unha pequena lagoa –o folio 73– que, talvez por ser obra de man distinta da maioritaria no intervalo e por empregar <U>, podemos considerar unha extensión do intervalo 2º. Deste xeito, na nosa opinión o intervalo 1º libérase desa única forma “molesta” ((*M*)*U*) e convértese nunha zona na que se empregou con absoluto rigor un sistema gráfico duplo no que a maiúscula prevista era <v>. Era un sistema no que en posición poscapital <v> e <u> mantiñan un notable equilibrio (véxanse adiante, na táboa 2, os datos cuantitativos).

A outra excepción á que lle debemos dar explicación está no caderno VI (pp. 143-156), un dos que incluímos no 2º intervalo (<U - u>). Nunha das súas páxinas intermedias acolle dous casos de <v>: *Mvit*’ (151a) e *Que* (151b). Esta situación é coincidente coa do caso que acabamos de tratar. Deste xeito este caderno presenta as tres grafías nas palabras *Mvit*’ (151a), (*Q*)*ue* (151b) e (*C*)*U*idades (149b). Esta situación diferénciase da do caso anterior en que a grafía discordante –e “problemática”– é <v>.

É sorprendente a aparición illada e moi localizada destes dous casos de <v> no medio dun caderno e dentro dun intervalo que ocupa unha zona compacta de *A* (catro cadernos sucesivos). Non podemos invocar para ese folio (37: pp. 151-152) unha translocación individual desde algún outro caderno, pois forma parte do grupo de folios consecutivos no que se recolle integramente o ciclo do trovador portugués Vasco Gil (37: pp. 151-156)<sup>27</sup> e, sobre todo, porque forma parte dun bifolio (fórmao precisamente co

<sup>27</sup> Completa o caderno o ciclo de Roi Queimado.



folio 74 (pp. 147-148), no que aparece un dos dous casos de <U> deste caderno). A explicación débese dar, pois, para ciclo e caderno e non para o folio concreto.

Barallamos a posibilidade de que o emprego de <v> nesa páxina fose debido á súa prominencia, xa que é portada de ciclo e nos dous casos o <v> está na parte superior da páxina. Pero abandonámola de inmediato. Se fose por este motivo é indubidable que a grafía empregada debería ser <U>, como acontece nas páxinas inmediatamente anteriores 148-149 (e tamén en 223). Tampouco pode ser o traslado do ciclo enteiro desde algunha outra zona do códice na que se empregou o sistema de grafías duplo <v - u>. O que é certo é que no seu estado actual reúne dous subsistemas gráficos de representación de [u], [w] e [v - b]. Isto ten que ser debido á intervención de dúas mans –ou ao emprego de dobre criterio pola mesma man– na copia do caderno, unha en cada ciclo. Unha man que non empregaba <v> debeu de compilar ou copiar o ciclo de Roi Queimado (143-150). Outra man, que empregaba <v>, foi a responsable do ciclo de Vasco Gil (151-156). Mencionaremos unha circunstancia da decoración das maiúsculas que amosa claramente un procesamento distinto dos dous ciclos presentes en VI e que ben podería ser indicio de distinto procesamento escriturario. O de Roi Queimado (pp. 143-150) ten executadas case todas as maiúsculas. En 143-147 foron realizadas todas. En 149 só foron executadas as capitais (de cantiga) e só en 150 non foi realizada ningunha. Fronte a este, o ciclo de Vasco Gil (pp. 151-156) non foi obxecto desta acción decorativa máis que na súa última páxina (156). Opinamos que esta clara diferenza de procesamento puido deberse a que as accións escrituraria e decorativa se realizaron cada unha delas en dous momentos distintos; e posiblemente na escrituraria participarían dúas mans distintas. Se fose así –e nós crémolo probable– terá sentido abrir en VI unha paréntese co ciclo de Vasco Gil e incluíla no intervalo 1º. Desta maneira o intervalo 2º pasará a ser descontinuo –como o 1º– pero converterase nun espazo gráfico completamente homoxéneo no que non hai <v>. O seu era un sistema pouco proclive ás maiúsculas neste contexto, pois no conxunto dos catro cadernos nos que se aplicou non se rexistran máis que tres ocorrencias.

Sabemos que o que propoñemos é unha conxectura, mais non é menos certo que non é puramente hipotética, pois tras dela hai algúns argumentos. Neles apoiámonos para tela en conta neste traballo e, en definitiva, para negar que en *A* fose empregado un sistema triple de representación de [u], [w] e [v - b].

Chegados a este punto faise necesario ofrecer un balance no que, con toda a provisionalidade que demanda o caso, se amosen os intervalos que supoñemos en *A*, para así fixar unhas bases nas que fundamentar a análise das relacións entre <v>, <U> e <u>. Na seguinte táboa ofrecémolo:

Int.	Pp.	Cad.	Unid.	Casos	Trobadores
1º	79-128 188-234 151-156	I-IV IX-XII (VI) <sup>28</sup>	<v - u>	13-12 5-4 2-3	Vasco Fernandez Praga de Sandin, Johan Soarez Somesso, Pai Soarez de Taveirós, Martin Soarez, Anónimo I (Roi Gomez de Briteiros), Airas Carpancho, Nuno Rodriguez de Candarei, Nuno Fernandez Torneol, Pero Garcia Buralés.    Fernan Gonçalves de Seabra, Pero Gomez Barroso, Afonso Lopez de Baian, Men Rodriguez Tenoiro, Johan Garcia de Guilhade, Estevan Faian, Johan Vasquiz de Talaveira, Pai Gomez Charinho, Fernan Velho, [Bonifaci Calvo,] Anónimo III (¿Vasco Perez Pardal?), Anónimo IV (Afonso Eanes de Coton).    Roi Queimado.
2º	129-185 223-224	V-VIII (XI)	<U - u>	2-17 1-0	Pero Garcia Buralés, Johan Nunez Camanez, Fernan Garcia Esgaravunha, [Roi Queimado,] Vasco Gil, Johan Perez d'Aboim, Johan Soarez Coelho, Johan Perez d'Aboim, Anónimo II (Estevan Travanca), Roi Paez de Ribela, Johan Lopez de Ulhoa.    Bonifaci Calvo.
3º	235-253	XIII- XIV	só <v>	4	Pedr'Eanes Solaz, Fernan Padron, Pero da Ponte, Vasco Rodriguez de Calvelo, Anónimo VI (Martin Moxa), Roi Fernandez.

Táboa 2

Destacamos de entrada que nas agrupacións predomina claramente a coincidencia dos cortes con cambio de caderno e tamén con cambio de ciclo. Unicamente o intervalo 2º (129-185) comeza no medio dun ciclo (o atribuído a Pero Garcia Buralés). A razón non pode ser outra que a grande extensión do ciclo deste trobador, de longo o mellor representado en *A*, con 29 cantigas<sup>29</sup>. É unha proba de que o cambio de caderno posibilitaba o cambio de man aínda que non houbera cambio de ciclo.

En segundo lugar, e sobre todo, é relevante que, como na táboa inicial (táboa 1), en ningún dos intervalos hai máis de dúas grafías e que cando hai dúas nunca falta <u>. A conclusión á que chegamos é que existe un grafema único con alógrafo único para minúscula (<u>) e con alógrafos para maiúscula que na maior parte do códice é <V> pero que no intervalo 2º (129-185 + 223-224) é <U>, probablemente porque a(s) man(s) responsable(s) participaba(n) dunha tradición distinta ou simplemente priorizaba(n) unha das posibilidades por cuestión de estilo persoal ou corporativo. Se é así non hai dúbida de que a lectura preferible para os 24 casos de <V> é a maiúscula. Pero cómpre saber se a maiúscula é <V> ou <U>, e tamén se é preciso unificar os 24 casos de <V> e os 3 casos de <U>. Se se decide unificar, o máis lóxico é adoptar o alógrafo máis e mellor representado. Facelo así significa anular <U> e usar <V> nos 27 casos de maiúscula. Elixir <U> ten o inconveniente de entronizar unha variante que, ademais de ser escasa, presenta unha localización moi puntual. A outra solución, a do mantemento da diferenza <V> / <U>, non representa un problema de interpretación sempre que quede patente o carácter maiúsculo dos dous grafos, a inexistencia de calquera base opositiva entre eles que non

<sup>28</sup> As parénteses representan cadernos incompletos (ciclos).

<sup>29</sup> A distancia sitúase Martin Soarez con 22, Johan Soarez Coelho con 21, Johan Soarez Somesso con 17, Fernan Garcia Esgaravunha e Roi Queimado con 15 cada un, Vasco Fernandez Praga de Sandin e Vasco Gil con 13, Nuno Fernandez (Torneol), Fernan Gonçalves de Seabra e Johan Garcia de Guilhade con 12, Johan Lopez de Ulhoa con 11, o Anónimo III (¿Vasco Perez Pardal) e Vasco Rodriguez de Calvelo con 10. Os outros 23 trobadores achegan menos de 10 cantigas, ata un total de 98 composicións.

sexa a estritamente paleográfica e, sobre todo, a súa plena equivalencia como grafos maiúsculos de <u>. Isto é, que <u> non ten en <U> a súa única correspondencia maiúscula e que <V> non é a maiúscula de <v>, posto que tal minúscula non existe en *A*. O grafema é, pois, único, e ten unha única alografía minúscula e dúas alografías maiúsculas, das cales <V> é a máis e mellor representada. A decisión que tomemos queda condicionada só polo tipo de lectura ou edición co que queiramos manexarnos. Non fai falta insistir en que para os estudos grafemáticos a máis favorable é a diplomática. A fortuna de contar cunha edición de *A* deste tipo, a de Carter, e de dispoñer da versión paleográfica da de Arbor non nos ofrece unha solución completamente satisfactoria pero tampouco nos impide establecer varias alternativas diferenciadas polo grao de fidelidade ao manuscrito, entre as que se poida escoller en función do tipo de estudo que se queira facer. Pensamos que para as nosas grafías, e deixando á marxe a separación das palabras, as seguintes alternativas cobren unha boa parte do oco:

Grao	Minúscula	Maiúscula	Alteracións do orixinal
1	<u>	<V - U>	Ningunha.
2	<u>	<V>	Unificación dos alógrafos de maiúscula con elección do mellor representado.
3	<u - v>	<U - V>	Adaptación aos hábitos gráficos actuais, con recoñecemento da dualidade vogal / consoante en minúsculas e maiúsculas.

Táboa 3

Coidamos que cada tipo de edición deberá escoller entre estas e outras alternativas para se adaptar ás necesidades dos tipos de uso que se lle vaian dar ao texto. No terreo lingüístico son distintos, por exemplo, os intereses do estudo fonético dos do estudo léxico. Para o léxico non é necesaria a fidelidade máxima e mesmo se podería facer o estudo de forma totalmente satisfactoria co nivel 3. O estudo fonético poderíase facer sen chegar ao nivel de máxima fidelidade, pois conta con alfabetos propios que o liberan das rixideces que produce a frecuente falta de correspondencia entre as grafías e os sons. Polo contrario, o estudo grafemático só se pode facer na máxima inmediatez ao orixinal porque ten que dar conta das diferenzas gráficas pero tamén facerse eco das paleográficas, xa que en moitas ocasións son estas últimas as que permiten reconstruír unha *scripta* ou recoñecer o pulso da súa evolución. Así pois, dados os nosos intereses grafemáticos e en referencia ao texto escrito polos copistas, hai que acollerse ao grao 1, o da máxima fidelidade, e facer a descrición contando cun único grafema de alografía simple para minúscula e de alografía dupla para maiúscula: <u> / <V - U>. Este grafema non é foneticamente unívoco en ningún dos seus alógrafos e podía representar dous valores fonéticos (a vogal /u/ nas súas diferentes realizacións e a consoante fricativa /v - β/) ou carecer de valor fonético (*gue-*, *gui-*, *que-*, *qui-*; *gve-*, *gvi-*, *qve-*, *qvi-*).

## 2.2. AS CAPITALS

Xa atrás achegamos cifras das capitais realizadas e non realizadas de *A*, polo que abondará con que digamos como síntese recordatoria que o seu peso no texto é escaso se o comparamos co correspondente á cantidade de letras realizadas polos copistas. Lembraremos que entre as letras capitais inclúense só tres casos destas grafías e que, de seren boas as lecturas feitas por Carter e Arbor, nos tres trátase da grafía <U>: *Uos que mi' assi cuitades* (81), *U uis ueio fremofa* (142), *U m' eu parti* (201). Mais non debemos tomar esta coincidencia como proba da corrección das lecturas. Chegamos a esa conclusión axiña que fixemos unha primeira observación das tres capitais. Decatámonos de que por detrás da coincidencia na lectura non hai entre as capitais do códice equivalencia pictórica plena. Na nosa opinión hai que volver sobre as lecturas precedentes antes de validalas definitivamente. A revisión atenta destas tres capitais condúcenos a afirmar inequivocamente que no código pictórico do rubricador hai dúas entidades perfectamente diferenciadas pola súa fisionomía. As capitais de 81 (fig. 12 - cantiga 7) e 142 (fig. 13 - cantiga 128) coinciden en presentaren á dereita o trazo cóncavo e á esquerda o recto. Os dous trazos están pechados na parte superior por un remate que parte do da esquerda e que os une, totalmente en 81 –capital maior– e case totalmente en 142 –capital menor–, polo que se poderían chamar letras “de corpo pechado”:



Fig. 12: Capital de 81.

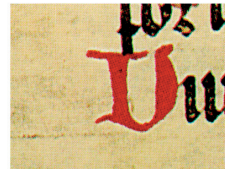


Fig. 13: Capital de 142.

A capital –maior– de 201 (fig. 14 - cantiga 231) presenta unha letra que case resulta unha copia invertida das anteriores. É un bo exemplo nunha única letra do que en codicoloxía se denomina escritura especular. O trazo cóncavo é o da esquerda e non se unen na parte superior as dúas hastas verticais, polo que a letra poderíase chamar “de trazo aberto”:



Fig. 14: Capital de 201.

O que cómpre determinar é se a duplicidade é soamente pictórico-estilística, ou se reflicte unha diferenza alfabética potencialmente vinculada a distincións grafemáticas ou mesmo fónicas, do tipo vogal / consoante. Para iso sería moi útil e de grande axuda dispoñer no códice dun número elevado de casos desta capital para poder tirar conclusións minimamente sólidas, mais os tres casos reproducidos non permiten ir máis alá dunha simple constatación da diferenza, sen que nin sequera estea ao noso alcance saber se algunha das dúas entidades pictóricas era preferida á outra e moito menos qué principios manexaba o rubricador na súa escolla. Tampouco debemos caer de entrada na tentación –doada de asumir e na que confesamos caer inicialmente– de establecer correspondencia destas dúas entidades cos grafemas <U> e <V>, sexa cal for o sentido e os funtivos das correspondencias. Entra no razoable –e desde logo no posible– que sexan variantes estilísticas –ou mesmo contextuais– do grafema <u>. Despois de todo, no texto dos copistas esta é a grafía marcadisimamente maioritaria e é coa que hai que establecer preferentemente as asociacións, aínda que no texto dos copistas non existan para ela variantes gráficas perceptibles –nós non as atopamos–. Menos lóxico é asociar estas capitais á unidade <V>, primeiramente porque a súa fisionomía ten máis ar de familia co <u> do texto, do que se pode dicir que é en gran medida unha reprodución a maior escala, e en segundo lugar porque está moi escasamente representado no texto dos copistas e é difícil de entender que as ligazóns se establezan sobre as unidades residuais e non sobre as normais e maioritarias. Pero insistimos en que non é aconsellable neste punto decidir se detrás destas entidades había unha ou dúas unidades (<U> ou <U - V>), pois é moi escaso e pouco representativo o número de exemplos co que xogamos.

O devir da investigación e a curiosidade por saber se se podería aclarar este asunto levounos a buscar novos aboamentos desta capital noutras obras coevas e en lingua galego-portuguesa. Pareceunos recomendable ter en conta obras da mesma tipoloxía, o cal limitou as posibilidades aos códices das *Cantigas de Santa María* (de aquí en diante CSM), ao pergamiño Vindel e ao pergamiño Sharrer. Comprobamos que nos dous últimos non aparece esta capital. Para CSM optamos inicialmente por consultar dous códices, *E* (Biblioteca de El Escorial)<sup>30</sup>, por ser o que contén maior número de cantigas (416), e *To* (Biblioteca Nacional de Madrid)<sup>31</sup>, para ter cuberta a posibilidade de que no proceso de elaboración das *Cantigas*, que durou ben dúas décadas (1264-1284), se producisen mudanzas nos criterios artísticos de realización destas capitais e así, se fose preciso, poder escoller posteriormente o códice máis afín a *A* neste particular. Ademais estes dous códices son susceptibles de representaren as dúas fases comunmente recoñecidas na elaboración de CSM no escritorio de Afonso X: a inicial (1264-1274),

---

<sup>30</sup> Hygini Anglés, *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. T. I: *Facsimil del Códice j.b. 2 de El Escorial*, Barcelona, Diputación Provincial / Biblioteca Central, 1943.

<sup>31</sup> Afonso X o Sabio, *Cantigas de Santa María*. Edición facsimile do Códice de Toledo (To). Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 10.069), edición ao coidado de Henrique Monteagudo, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2003.

representada por *T<sup>o</sup>*<sup>32</sup> coas primeiras 100 cantigas, e a seguinte (1274-1284), representada por *E*, que en gran medida engloba e refunde os outros dous códices restantes (*T* e *F*). As precaucións tomadas foron oportunas, pois a análise revelou diferenzas entre *T<sup>o</sup>* e *E*. Por iso –e por ser obra feita nun escritorio, o de Afonso X, co que se pon en relación desde sempre *A*– decidimos incorporar á análise os dous códices restantes (*T<sup>o</sup>*<sup>33</sup> e *F<sup>o</sup>*<sup>34</sup>). Así quedou cuberta integramente a obra mariana do Rei Sabio e abriuse ante nós a posibilidade de descubrir ou confirmar posibles relacións entre os códices nos planos artístico-grafemático e cronolóxico e indirectamente, pola vía da comparación con CSM, a posibilidade de achegar novos datos que poidan axudar a aclarar un pouco máis cal é a década ou as décadas ás que remonta *A*.

A consulta dos catro códices mostrou que no referente a estas capitais *T<sup>o</sup>* talvez se sitúe nunha tradición distinta –probablemente posterior– da que impulsou a elaboración dos outros tres. É o único no que é empregado <V> como capital. Este feito aproxima *A* aos outros tres códices e indica unha relación menos estreita con *T<sup>o</sup>*.

Os rubricadores de *T*, *F* e *E* foron os que fixeron un traballo máis concordante con *A* neste particular. Usaron as dúas entidades pictóricas plenamente coincidentes coas de *A* e, como particularidade, *T* contén como gran capital de inicio da cantiga 20 unha variante delas completamente simétrica na que as dúas hastas son inversamente cóncavas: *Virga de jesse...*



Fig. 15 (*T*, cant. 20)

A existencia dun número elevado de casos fai representativos os usos e revela para *T*, *F* e *E* unha clarísima preferencia pola capital co trazo cóncavo á esquerda –referirémonos a ela como 1a– (o mesmo que representa en *A* 201). Fronte aos moitos casos de 1a hai un número reducido con concavidade á dereita –1b de aquí en diante–

<sup>32</sup> Acéptase comunmente que é unha copia de fins do XIII ou inicios do XIV.

<sup>33</sup> Afonso X, *Cantigas de Santa María*. Edición facsímil del CÓDICE T.I.1 de la Biblioteca de San Lorenzo del Escorial. Siglo XIII, Madrid, Edilán, 1979.

<sup>34</sup> Afonso X, *Cantigas de Santa María*. T. I. Edición facsímil del códice B.R. 20 de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia: siglo XIII, Madrid, Edilán, 1989.

(o que representan en *A* 81, 142). Nestes tres cancioneiros é clara a preferencia por 1a, pero é máis marcada en *T* e *E* que en *F*. En *T* son tres os casos de 1b: *Un*, *Uella*, *U* (cantigas 8, 180 e 193 de Mettmann<sup>35</sup>) ao par de 24 de 1a. *E*, pola súa banda, presenta só dous casos de 1b: *Uella* e *Uirgen*<sup>36</sup> (cantigas 180 e 340 de Mettmann) entre os moitos que contén de 1a. En *F* percíbese un notable incremento do uso de 1b, que alcanza os oito casos (*Un* [6] –cant. 265, 253, 261, 284, 242 e 213 de Mettmann–, *U* [2] –cant. 362 e 312 de Mettmann–) dun total de 15. As porcentaxes trazan unha liña de uso ascendente que ten *E* no punto inferior, *T* no punto medio e *F* no superior. Non é defendible para eles a especificidade vocálica ou consonántica, pois 10 deles teñen valor vocálico e os outros tres consonántico. Por súa vez os moitos casos de 1a tamén teñen dobre adscrición fonética, vocálica ou consonántica.

No códice *Tō* non son dous senón tres os tipos pictóricos. Aos dous presentes en *A* e en *T*, *F* e *E* das *Cantigas* súmase un novo, <V> (referirémonos a el como 2), claramente diferenciado dos outros dous. Consta de dúas hastas que forman un ángulo de 45° co vértice na parte inferior e está pechado na parte superior por unha fina liña que une os extremos dos brazos do ángulo. Xeometricamente poderíase dicir que é un triángulo equilátero con un vértice cara a baixo:



Fig. 16 (*Tō*, 25rb) (cant. 15)

Non se trata dun elemento residual, pois as oito ocorrencias que rexistramos de 2 representan algo máis da cuarta parte da suma total de 1a, 1b e 2. O seu peso é moi superior ao de 1a (dereita), do que só topamos un caso en 153vb (apéndice IX, correspondente á cantiga que Mettmann numerou como 285): *Un sobrîn?*. Que teña valor vocálico pode que non sexa máis que unha casualidade, o mesmo que os seis casos vocálicos sobre os oito totais de 2: *V* (5), *Vn* (1) // *Vén* (1), *Ves* (1). Esa mesma

<sup>35</sup> Facemos referencia á edición facsimilar galega: Afonso X o Sabio, *Cantigas de Santa María*, editadas por Walter Mettmann, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1981.

<sup>36</sup> Nos dous casos é capital de inicio de cantiga. Coidamos que non foi empregada en inicio de cobra para evitar a confusión con <D>, letra de trazo moi parecido nesa escala intermedia de tamaño. No tamaño maior o trazo é claramente diferencial.

polivalencia na representación de valores fonéticos maniféstase tamén e con ampla exemplificación nos usos de 1a (esquerda). Conviven usos vocálicos (*U*[13], *Ūa*[3], *Un*[2]) e usos consonánticos (*Uencer*[1], *Uirga*[1], *Uirgen*[1], *Uirgen*[1]).

A primeira impresión é a de que estamos ante un uso arbitrario destas tres entidades. Outros feitos concretos reafirman esa impresión e elévana á categoría de constatación. Non se pode entender máis que deste xeito que unha mesma palabra, o artigo indeterminado masculino singular *Un*, admita as tres posibilidades, ou que outra palabra, o locativo *U*, admita dúas, as de maior frecuencia. Estamos convencidos de que a distinción destas tres entidades non vai máis alá de ser unha variación no plano plástico-pictórico. Non é posible establecer correspondencias con distincións fónicas propias da lingua naquela altura nin tampouco hai fundamento para afirmar que se trata de variantes gráficas motivadas pola necesidade de adaptar a morfoloxía do grafema a contextos nos que a coalescencia con outros grafemas de fisionomía semellante introducíse doses serias de confusión ou ambigüidade.

Non temos dúbidas de que detrás desta variación se agacha un pulso entre, por unha parte, a dinámica xeral da estética propia dos traballos de decoración e iluminación dos códices, que cultivaba e primaba claramente a harmonía de trazos, formas e caracteres, e, por outra parte, a vontade de facer posible unha lectura cómoda do texto, impedindo confusións á hora de encetar a lectura –declamada ou cantada– dunha cobra. Eran especialmente problemáticas as cantigas nas que había acumulación da mesma letra capital. Nelas era fácil que nunha lectura con interrupcións o reinicio se fixese erroneamente, ben repetindo cobra, ben avanzando indebidamente e saltando cobra(s). Non é infrecuente que nunha mesma páxina convivan varios exemplos dunha capital. Mesmo se poden atopar páxinas nas que todas as capitais son da mesma letra. En casos como estes era de moita utilidade xogar cun recurso xeral, o de cambio de cor. *A* é un bo exemplo de uso alternante das cores vermella e azul nas capitais. En *To* esta alternancia de cores cumpre outra función, pois emprégase para distinguir dunha parte a rúbrica e o refrán (vermella) e da outra as capitais (azul)<sup>37</sup>, polo que estaba anulando como recurso para os casos de acumulación. Coas grafías que carecían de variantes de figura na súa realización non era posible remediar o perigo de confusión de cobra. Pola contra, a existencia de variación, por moi imperfecta, pouco asentada e asistemática que fose, abría unha nova vía. Podemos ofrecer un exemplo significativo de *To* no que se evidencia isto que acabamos de dicir. En perfecta simetría de columnas opostas topamos nunha mesma páxina de *To* esta dupla realidade e nela podemos constatar a función instrumental e utilitaria da alternancia <U> / <V>. O emprego da anáfora ao comezo de cada cobra na cantiga 100<sup>38</sup> (a 422 de Mettmann) produce a acumulación de ata 10 <U-V> e 9 <E> nunha composición de 63 versos. A súa distribución non é completamente simétrica

<sup>37</sup> O texto da cantiga está feito en cor negra.

<sup>38</sup> 131v-132r.



pero presenta usos consecutivos en nove ocasións para <U-V> e en sete ocasións para <E><sup>39</sup>. Os sete <E> son iguais. Pola contra, dos nove <U-V> seis son de trazo redondo (<U>) e tres de trazo anguloso (<V>). A súa disposición é: U-(E-E) / U-U-U-U-V // U-V-U-V<sup>40</sup>. En todos os casos a palabra é a mesma (U < UBI), polo que non hai base fonética para a diferenciación. A busca dunha disposición “artística” das dúas variantes gráficas debería levar o rubricador a un uso gráfico homoxéneo que produciría un efecto artístico de plena harmonía. Razóns de eficacia na lectura foron as que, na nosa opinión, o levaron a valerse da distinción <U> / <V>. O rubricador non debeu de proceder coa mesma atención nas dúas páxinas. Na primeira (131v) a atención parece que foi pouca, pois na 2ª columna realmente non hai alternancia gráfica, xa que o único <V> –frente a catro <U>– aparece ao final da columna. É dicir, que nesa páxina a que presumimos que era a función atribuída a esta alternancia –diacrítica– non chega a cumprirse, pois non contribúe a distinguir cobras potencialmente confundibles –a última, como a primeira, non presentaba problemas de identificación–. En 132r topamos a exemplificación ideal do criterio diacrítico na primeira columna, que presenta en perfecta simetría paralelística a alternancia <U> / <V>. A creba nela do modelo estético contrasta coa súa observancia na columna contraria (132rb), na que as cinco capitais se corresponden coa mesma letra (<E>) e presentan a mesma execución pictórica. Esta columna tamén exemplifica, certamente, os espazos abertos ás confusións.

Estamos convencidos de que o valor diacrítico de <V> como recurso práctico non grafemático é o que realmente o define en *To*. Aos tres casos mencionados de acumulación hai que arrimar o *Vn* da 2ª columna de 46r (cant. 35), que coexiste nela con outra capital <U> (*Ũa*). E dos outros catro casos restantes, tres responden á intención de evitar unha posible confusión de <U> e <L>, grafemas que gardan forte similitude e son potencialmente confundibles cando <U> se realiza como 1b. É así como explicamos o uso de <V> en *V*(25rb - cant. 15)<sup>41</sup>, *Vl*(76vb - cant. 57)<sup>42</sup> e *V*(121vb - cant. 95)<sup>43</sup>. Escapa á explicación diacrítica unicamente un caso, o do *Vn* da 2ª columna de 56v (cant. 42), para o cal é máis fácil supoñer antes un uso fortuíto que motivado por razóns grafemáticas ou fonéticas. De calquera maneira non invalida a nosa explicación, apoiada na evidencia que representa a inmensa maioría dos usos de <V>.

A nosa interpretación non exclúe o manexo de criterios estéticos e decorativos, pero preferimos non abordalos, pois non contamos con –ou nós non coñecemos– un estudo profundo da faceta decorativa do conxunto das capitais que contrastar coas nosas

<sup>39</sup> A secuencia completa é: U-E-E-U-U-U-U-U-U-U-U-E-E-E-E-E-E-E.

<sup>40</sup> A barra oblicua indica salto de columna. A dobre barra oblicua indica salto de páxina.

<sup>41</sup> Na mesma columna aparece como capital *Log*.

<sup>42</sup> O contraste é tamén con *Logo*.

<sup>43</sup> Nesa columna presenta a capital *La*.

conclusións. Mesmo así, cremos que aínda sen el non deixa de ter sentido a nosa interpretación, á espera de que poida ser confirmada ou refutada.

No que atinxe á existencia de base para a defensa de valor grafemático da distinción <U> / <V>, estas conclusións poden ser extrapolables tanto a *T*, *F* e *E* (CSM) como a *A*, e seguramente tamén a calquera outra obra desta mesma franxa cronolóxica. A caligrafía de *To* amósanos que a verdadeira dualidade pictórica era <U> / <V> e que a variación que representan 1a e 1b carecía de función no código pictórico do rubricador. Propendemos a entender que puido ser unha variación estilística (talvez inconsciente) no trazado da capital carente de calquera funcionalidade no plano pictórico e, desde logo, no grafemático-lingüístico. Futuras pescudas sobre este mesmo asunto darannos ou quitarannos a razón. Aquí e agora negámoslles diferencialidade pertinente a 1a e 1b en *To* e trasladamos esa mesma decisión aos tres casos de *A*. Isto significa que nos decidimos por <U> como grafía para as tres capitais executadas, en coincidencia con Carter e Arbor. A continuación teremos que decidir se nos casos nos que non foi executada a capital se atende á diferenza <U> / <V> –supoñendo que a ausencia de <V> é debida a seren escasas as capitais executadas e non a faltar do sistema decográfico– ou se empregamos unicamente <U>, consonte as capitais actualizadas. Decidilo non é aconsellable sen antes analizar o texto das anotacións, por se nel houber datos de relevancia que nos poidan axudar na toma de decisión. Volveremos sobre isto en §2.4.

### 2.3. AS ANOTACIÓNS

Dos tres tipos de anotación dos que fala dona Carolina na súa edición do *Cancioneiro da Ajuda* (vol. II, pp. 167-179) é o segundo o que nos interesa neste momento: “2º) avisos practicos do escrevente ou revisor para o pintor das maiusculas e copista da notação musical” (p. 167). Dos outros dous descartamos totalmente o 3º (“reflexões de varios leitores ... com glosas...” [p. 167]) e reservámoslle a utilidade para un pouco máis adiante ao 1º (“meras correções de erros” [p. 167]).

O conxunto das anotacións do 2º tipo conforma un corpo textual no que se debe comprobar se hai subxacente unha sistemática grafémica na que se contempla a existencia da dualidade <u> / <v>. De interese preferente son as anotacións destinadas a serviren de guía na realización do traballo do rubricador coas capitais e especialmente aquelas que acompañan un <U> capital executado. Dos tres posibles só o da páxina 81 (fig. 17) conserva íntegra a anotación. O grafo que asoma por dentro do trazo na parte inferior dereita é de morfoloxía curva e de hastas asimétricas:

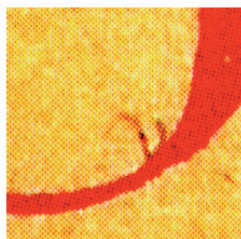


Fig. 17 (p. 81)

O rubricador converteuno nunha capital que, ao noso xuízo e segundo argumentamos máis atrás, só pode ser interpretada como <U>. Na capital de 142 a tinta vermella non chegou a cubrir plenamente a anotación e conservouse dela o corpo da dereita (ver máis atrás fig. 13). O emprego da fotografía dixital deixounos claro que é idéntica á desa mesma porción en 81, polo que, coas debidas reservas, atrevémonos a incluíla entre as capitais nas que se conserva a anotación. Estes casos, malia seren poucos, acláranos a interpretación que o rubricador fixo do sistema grafemático do amanuense ou do revisor. Sabémolo fidedignamente para 81 pola conservación íntegra da anotación, podémolo supoñer con bastante fundamento para 142 e en menor medida para 201 se incorporamos á discusión as doce anotacións sen execución de capital nas que o amanuense ou o revisor propón sempre o mesmo tipo de letra para capital. Non é doado –nin é do noso interese neste momento– distinguir se estas anotacións son debidas a unha ou máis mans, pero unha primeira observación detallada amosounos a existencia de dous grandes grupos desta unidade –sexa <u> ou <v>–, un dos cales parece englobar ata tres tipos gráficos. Con só dúas excepcións, están dispostos de forma sucesiva e non alternante.

O máis profusamente representado fórmano as anotacións nas que as dúas hastas da letra non son simétricas en altura, pois a primeira parte ou hasta é máis alta. Distinguímos nel tres variantes. A primeira é a que representa o xa mencionado caso de 81 (fig. 17) que acompaña a capital e que reaparece en 142b (fig. 18). Semella estar feito cun único movemento de man e presenta unha dobre curva na horizontalidade, máis redonda e aberta no primeiro caso e lixeiramente máis pechada e angulosa no segundo. A segunda variante é de trazo parecido á anterior pero coa segunda curva completamente pechada e a primeira menos ampla e de trazo bastante anguloso. Parece ser característica de quen non pasou corrixindo do folio 142, pois os dous casos que se rexistran son de 127 (fig. 19) e 142a (fig. 20). Non descartamos que se trate dunha variante da anterior e que as diferenzas sexan consecuencia máis dunha distinta acción da mesma man –máis descoidada nestes– que dun cambio de man. Non esquezamos que se trata de letras de tamaño moi pequeno e trazadas sen moita preocupación pola súa factura. A terceira variante non aparece ata a páxina 175 e a partir da páxina 207a é a única que se rexistra ata o final, se se exceptúa o mencionado caso de 207b. Caracterízase por ser moi marcada

a diferenza entre as hastas, moito maior a primeira. En catro deles destaca o carácter circunflexo da primeira hasta (figs. 26 [p. 236], 28 [p. 243], 29 [p. 248a] e 30 [p. 248b]); nos outros tres é apenas perceptible (figs. 22 [p. 175], 25 [p. 207a] e 27 [p. 241]), o que se podería explicar como consecuencia dunha realización menos coidada ou por un apagamento da letra debido a deterioramento. Destes tres tipos pódese dicir que se corresponden con representacións atribuídas na tradición paleográfica a <v> a partir do período no que se establece con firmeza a diferenza <u> / <v>, pero para períodos anteriores –incluído o da realización de *A*– os paleógrafos agrupan todas as variantes baixo <u>, o único dos dous grafemas que tiña acollida no alfabeto<sup>44</sup>.

Os tres casos correspondentes ao segundo grupo sitúanse nunha franxa intermedia do códice (entre 159 e 207) e, de entrada, pareceunos que se caracterizaban por seren simétricas as dúas hastas na súa altura. En relación co total dos casos do primeiro grupo o diferencial pareceunos a escasa lonxitude da primeira hasta, que non sobrepasaba o nivel da segunda. Tiñamos a sospeita de que a nosa primeira impresión podía estar errada, pois en todos os tres casos dáse a coincidencia de que o pergamiño presenta mutilacións parciais que danaron a letra e que nos impedían facer unha lectura con plenas garantías. E o tratamento dixital da imaxe fotográfica que fixemos da edición facsimilar convenceunos de que a sospeita estaba fundada. En realidade as letras de 185 (fig. 23) e de 207b (fig. 24) son practicamente idénticas ás de 81 e 142. A finura de trazo e o esluimento da tinta impedíannos ver que nelas a primeira curva non só existe senón que é aínda máis ampla e comeza máis abaixo –sobre todo en 185–. Non temos dúbida de que a súa fisonomía é idéntica á de 81 e 142b. En 159, en cambio, percíbese con certa claridade que o corpo da letra está pechado por riba e que a curvatura é análoga á de 175 e á dos seis casos dispostos entre 207a e 248b. Non nos parece fóra de lugar considerala unha variante dela na que por algún motivo falta a parte superior da primeira hasta: execución incompleta ou danadura da superficie do pergamiño.

Se é certo o que propoñemos pódese reducir a unicamente dous o número de tipos de <u> ~ <v> nestas anotacións. O primeiro, con dobre curva na horizontalidade, represéntano arquetipicamente 81 (fig. 17), 142b (fig. 18), 185 (fig. 23) e 207b (fig. 24). É evidente a similitude con eles de 127 (fig. 19) e 142a (fig. 20), como expuxemos atrás. A súa aparición nunha área compacta do códice (vai do comezo ao folio 207) parece outro argumento a favor. O segundo grupo tamén aparece nunha área compacta –e sucesiva– do códice (de 207 en diante, co “anticipo” dos casos de 159 e 175). Sete dos oito casos non nos ofrecen dúbidas (175 [fig. 22], 207a [fig. 25], 236 [fig. 26], 241 [fig. 27], 243 [fig. 28], 248a, [fig. 29] e 248b [fig. 30]). O caso restante (159 [fig. 21]) é discutible. Non desbotamos que haxa que incorporalo ao grupo anterior, como parece

<sup>44</sup> Sirvan de exemplo os inventarios alfabéticos que Tomás Marín ofrece de catro láminas correspondentes a códices hispanos de letra gótica dos séculos XIII, XIV e XV. Cf. Tomás Marín, *Paleografía y diplomática*, Tomo 1, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2001<sup>5</sup>, p. XVII/21.

aconsellar a súa situación no códice, pero momentaneamente decantámonos por integralo no segundo grupo.

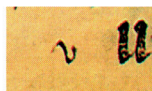


Fig. 18 (p. 142b)



Fig. 19 (p. 127)

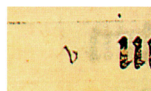


Fig. 20 (p. 142a)

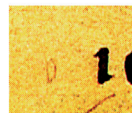


Fig. 21 (p. 159)

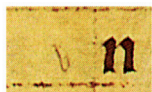


Fig. 22 (p. 175)



Fig. 23 (p. 185)



Fig. 24 (p. 207b)



Fig. 25 (p. 207a)

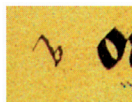


Fig. 26 (p. 236)

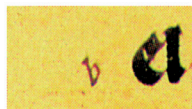


Fig. 27 (p. 241)



Fig. 28 (p. 243)

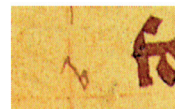


Fig. 29 (p. 248a)



Fig. 30 (p. 248b)

A diversidade que acabamos de presentar non oculta que nestes trece casos de anotación<sup>45</sup> a letra empregada polo(s) corrector(es) é unha e a mesma. Non se pode falar, pois, de que nelas haxa base para a postulación de dúas grafías distintas. As características paleográficas deixan ben claro que o grafo é <v> e non <u>. O contraste cos <u> das anotacións correspondentes á corrección de erros e a similitude pictórica cos 24 <v> do texto dos copistas, que é moito máis que un simple ar de familia, son proba máis que suficiente. É dicir, que esa letra é o <u> do contexto das capitais –o contexto de maiúscula– tanto para o corrector como para os copistas. Que coincidan as dúas instancias en peculiaridade tan singular débemos facer tomar en consideración a proposta –un tanto ambigua– de Michaëlis en favor de que algún dos copistas e o corrector ou revisor –só un, na súa opinión– puidesen ser a mesma persoa:

<sup>45</sup> Trece “e medio”, se validamos a anotación parcialmente tapada pola capital de 142.

As da primeira e segunda classe [as anotacións] parecen todas da mesma mão. De uma letra muito fina, miudinha, fácil de rasurar, foram traçadas por quem, tendo o dever e o empenho de não afeiar o codice, calculava que seriam apagadas por meio da raspadeira ou de corrosivos, mal tivessem cumprido o seu destino. – Devem ser portanto obra do proprio escrevente (a quem estou disposta a attribuir as correções, executadas sem auxilio de notas marginaes); ou então provêem de pessoa, incumbida por quem mandara colleccionar as trovas, de revêr o treslado e vigiar pela sua absoluta fidelidade. Neste caso seriam tambem do revisor, e não do escrevente, as minusculas lançadas, com a mesma tinta adelgaçada e de traço igualmente fino e elegante, nos claros deixados abertos para as iniciais de côr. Ou então a calligraphia de ambos era semelhante a ponto de hoje se confundirem. Falando do *revisor*, deixarei ao criterio do leitor, o distinguí-lo ou identificá-lo com o escrevente. Varias considerações levamme a acreditar na actividade de ambos. (Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda*, p. 167) (o destacamento é noso).

Por riba da ambigüidade que encerra este parágrafo por causa de Michaëlis defender sucesivamente teses contrarias (“Devem ser portanto obra do proprio escrevente” / “Varias considerações levam-me a acreditar na actividade de ambos”), como lectores da obra de dona Carolina neste caso parécenos fascinante a súa intuición da participación da mesma man nas dúas tarefas e louvable a prudencia ao non ir máis alá da simple proposta e a incitación a que o lector lle busque apoios. Nós quixemos entrar a dialogar con ela desde a nosa modestia. Como lectores seguimos a ter fe na súa intuición –sóbrannos razóns– e como estudiosos do códice pensamos que, con todo o seu valor de parcialidade, a comprobación destes usos nas capitais podería formar parte da resposta que desde a posteridade algún día se lle devolva, quen sabe se confirmando o que ela nos presentou como intuición pero que, estamos certos, era convición firme. Nesta misión parece que non contaremos coa aquiescencia de Maria Ana Ramos, que aposta firmemente pola existencia dun revisor: “as correções marginais contemporâneas da cópia [foron] executadas com certeza por um revisor dos textos”<sup>46</sup>. Á vista deses dous tipos de <v> aos que nos referimos antes e da súa distribución case perfectamente complementaria, talvez sexa máis acaído falar da existencia de dous correctores –ou de dous momentos na corrección, como tamén apunta Michaëlis na nota 3 da p. 167–, e de que algún dos dous fose algún dos copistas.

Dona Carolina non dubida de que a man que fixo o primeiro e o segundo tipo de anotacións foi a mesma. Non temos noticia de que fose contradita a súa teoría, nin nós pensamos que lle falte razón, polo que se nos abre unha nova dimensión. Se a man era a mesma cabe esperar que operase co mesmo criterio gráfico ou polo menos que, de haber varios, non fosen moi distintos. Máis concretamente interesa saber se nas correccións ao texto se empregaron un ou dous grafemas e, de seren dous, cal é o seu contexto de uso.

---

<sup>46</sup> Ramos, “O Cancioneiro da Ajuda. História do manuscrito”, p. 36. O destacamento é noso.

Das moitas correccións efectuadas contemporaneamente á realización de *A* só 81 afectan a palabras que conteñen os sons representables por <u> ou por <v> na altura. Nesas correccións aparece un total de 122 casos. Pois ben, sempre é <u> a grafía empregada e non porque haxa lagoas de contexto salientables. Están representados os catro grandes contextos e dentro de cada un a casuística é suficientemente rica:

#### I) Valor consonántico:

(a) **Inicial:** *Simple:* *uus* (160a); *us* (137a); *uallades* (99b); *ualuera* (129b); *uedes* (115b); *ueer* (91b, 145b, 199a, 205a); *ueg*<sup>2</sup> (147a); *uei*<sup>1</sup> (130b); *ueio* (101b, 148b); *uencedes* (154b); *ui* (87b); *uiss*<sup>2</sup> (190b); *uisse* (128b); *uiiu*<sup>1</sup> (87b); *uiueren* (192b); *uiuerey* (147a); *uj* (146b, 183a, 189b, 88b, 102b); *uju* (180a); *uol* (84b); *uos* (89a, 91b, 101b, 120a, 126a, 135b, 137a, 140a, 140a, 148b, 149b, 154b, 154b, 154b, 158b, 190b, 209b, 210b); *uotr*<sup>2</sup> (142a); *uus* (160a). *Xeminado:* *uueer*<sup>47</sup> (199a).

(b) **Intervocálico:** *auer* (132a); *deseiaua* (142a); *pauor* (144a); (preça) *ua* (202b); *uiueren* (192b); *uiuerey* (147a).

(c) **Posconsonántico:** *ualuera* (129b).

#### II) Valor vocálico:

(a) **Sen contacto con vogal:** *Tónico:* *hum* (149b); *mundo* (142a); *nunca* (131b, 145b, 210b); *un* (184a). *Átono:* *preguntar* (118a); *uus* (160a).

(b) **En ditongo:** *Tónico:* *cuydo* (84b), *fuy* (101b). *Átono:* *cuydey* (150a); *muy* (102b, 130b, 132a, 144a, 146b, 162b, 201b, 210a, 91b).

(c) **En hiato:** *Tónico:* *hũa* (84b); *ũa* (102b).

#### III) Valor de glide:

(a) **Ditongo crecente:** *Tónico:* <qu>: *quant*<sup>1</sup> (142a, 204b). *Átono:* <gu>: *gardei* (211b).

(b) **Ditongo decrecente:** *Tónico:* <eu>: *deu* (190b); *deus* (154b, 171a); *eu* (84b, 87b, 101b, 114b, 115b, 128b, 130b, 133b, 137a, 142a, 142b, 150b, 162b, 175b, 175b, 183a, 190b, 204b, 211b, 211b, 84b, 99b, 102b); *meu* (130b); [me] *u* (140a); *seu* (88b, 131b); <ou>: *estou* (149b); *ousen* (211a); *outra* (127b); *outr*<sup>1</sup> (129a); *outro* (89a, 148b).

(c) **Ditongo “plano”:** *Tónico:* *uiiu*<sup>1</sup> (87b); *uju*<sup>1</sup> (180a).

#### IV) Sen valor fonético:

(a) <gu>: *alguen* (205a).

(b) <qu>: *que* (84b, 166b).

Pódese dicir que os criterios de uso nas correccións son os mesmos que empregaron os copistas. Para eles <v> era de uso facultativo –máis ben escaso– e só despois de capital.

<sup>47</sup> Esta palabra está subpunteada.

Para o(s) corrector(es) simplemente era imposible, pois non operaban con capitais. Por iso non topamos nunca <v> nas correccións de *A*.

Se tomamos en consideración conxuntamente os dous tipos de anotación –o das capitais e o das correccións ao texto–, comprobamos que obedecen a unha lóxica gráfica común e compartida coa do texto dos copistas. Nun e noutro estrato de *A* o uso de <v> asóciase exclusivamente á presenza de capitais, executadas ou non, e por iso no texto realizado polos copistas só aparece na súa coalescencia e nas anotacións non só aparece unicamente nas do 2º tipo –as correspondentes ás capitais– senón que nelas é a única grafía –maiúscula, lembramos– empregada para representar os sons posibles. É unha lóxica, pois, que engloba a totalidade do cancionero e da que non poden quedar á marxe as capitais. Como letras que desde a instancia do rubricador se incorporan ao texto dos copistas só poden ser <U>, pois nel <V> nunca aparece en posición inicial –sempre é poscapital, como vimos–. O rubricador debeu entendela así, dado que nos tres casos de execución da capital o grafo empregado foi sempre <U>. E iso a pesar de que todas as anotacións para capitais presentan inequivocamente a grafía <v>. Tampouco hai rastro de <v> nas anotacións do 1º tipo (correccións ao texto). É dicir, que tamén nas anotacións <v> era valor gráfico asociado inequivocamente a capital e a maiúscula. Mesmo se podería dicir que <v>, tanto no texto dos copistas como no das anotacións, tiña un valor implícito como indicio, que o rubricador podía interpretar como aviso da presenza dun espazo para capital.

Tomar <v> como un grafema con entidade propia nas anotacións distinto de <u> é confundir o plano pictórico e decorativo co grafemático e lingüístico e só reportaría problemas innecesarios e insolubles na análise grafemática.

Aínda que as anotacións non forman parte do texto poético, en casos como o de *A* nos que faltan rúbricas é preciso telas en consideración no labor de construción do texto. Neste caso concreto constatamos que o autor ou autores destas anotacións empregaron un só grafo, <v>, e que, por tanto, non hai base para a defensa da dualidade <u> / <v>. Entendemos que a solución que se adopte para os trece casos de capital non executada tamén debe ser unha e a mesma. Opinamos que a figura do rubricador e o seu criterio non deberían deixar de ser tidos en conta.

#### 2.4. VOLVENDO ÁS CAPITALS

En §2.2 deixamos en suspenso a decisión acerca da escolla de <U> ou de <V> como grafías para as capitais non executadas. Faltábannos os datos das anotacións. Despois de vistos (§2.3), decantámonos por <U> para todos os casos. A existencia dunha soa unidade gráfica nas anotacións (<v>) comporta, na nosa opinión, un tratamento uniforme na “construción” desas capitais non executadas. A escolla de <U> parécenos obrigada por ser esa a letra empregada polo rubricador nos tres casos de capital realizada



e, noutra orde argumental e visando un posible ocultamento de <V> en *A* pola non realización dalgunha das capitais, por non figurar <V> no inventario de capitais dos códices *T*, *F* e *E* das *Cantigas de Santa María*, códices realizados completamente e, dos catro conservados, os que gardan relación máis estreita con *A*.

### 3. NOVA LECTURA

Se non foron en falso os pasos que demos nos catro apartados de §2, encamiñados a resolver as dúbidas que nos crearon as lecturas das capitais e das poscapitais propostas por Carter e Arbor, e se as nosas argumentacións son sólidas, haberá que facer mudanzas nas grafías propostas sen base suficiente. Presentámolas separadamente a continuación como paso previo á descrición gráfica.

#### 3.1. CAPITALS (RUBRICADOR)

Neste contexto decidimos representar por <U> os dezanove casos de capital, dos cales 3 están realizados, 13 non están realizados pero presentan anotación do corrector e 3 son completamente virtuais:

<i>Páx.</i>	<i>Cant.</i>	<i>Palabra</i>	<i>Páx.</i>	<i>Cant.</i>	<i>Palabra</i>
81	7	U	207	240	(U)edes
127	100	(U)iuer	207	240	(U)
142	128	(U)	236	284	{U}ou
142	128	(U)	236	284	(U)ou
142	128	U	241	289	(U)el
159	160	(U)i	243	293	{U}iuo
166	124	{U}	243	293	(U)iuo
175	191	(U)n	248	305	(U)
185	208	(U)	248	305	(U)iu'
201	230	U			

#### 3.2. POSCAPITAIS (COPISTAS)

Neste contexto decidimos adoptar o uso de caracteres sempre maiúsculos e distinguir dúas grafías. <U> conservámolo para os tres casos nos que se patentiza polo tamaño o seu carácter maiúsculo. <V> reservámolo para as 24 poscapitais de trazo anguloso. Son os únicos de todo o códice:

<i>Páx.</i>	<i>Cant.</i>	<i>Palabra</i>	<i>Páx.</i>	<i>Cant.</i>	<i>Palabra</i>
80b	4	QVen	149b	140	(C)Uidades
83a	10	QVe	151a	144	MVir'
84a	12	QVero	151b	145	QVal
85a	14	QVero	195a	221	QVand'
86a	16	MVitas	203b	233	QVantos
88a	21	(P)Vnnei	209a	241	{M}Vito
92b	30	QVen	211b	246	(Q)Ve
93b	33	QVantos	213b	250	(Q)Ve
95a	37	EV	223a	265	(M)Ui
114b	74	QVe	235a	281	QVantos
115a	75	QVer'	237b	286	(E)V
120a	84	CVidaua	247b	305	{Q}Ven
120b	85	{N}VII'	252a	310	{Q}Ve
148a	137	<b>NUnca</b>			

#### 4. DESCRICIÓN GRÁFICA

Deixamos claro nos apartados anteriores que <u>, <U> e <V> son en *A* variantes dunha mesma unidade alfabética. A súa non é, por tanto, unha distinción que teña pertinencia grafemática, pois representan unha única letra. Os seus usos concordan no esencial cos que lles correspondían na *scripta* latina, da que os hábitos escriturarios romances non se afastarían definitivamente nestas grafías ata ben andado o século XVI, coa entronización definitiva das letras ramistas<sup>48</sup>. Con elas déuselle solución gráfica á diferenciación entre valores vocálicos e consonánticos das letras medievais <u - U> e <i - I>, que deste xeito cederon definitivamente os valores consoánticos ás novas <v - V> e <j - J>, que xa viñan sendo usadas de forma asistemática desde finais do século XIII.

Quedou patente tamén que as tres variantes desta unidade cubrían un mesmo espazo fonético dual, o da vogal [u] e o da consoante fricativa labial ([v] ou [b]). Enchían, pois, o lugar que ocupan no alfabeto actual dúas letras, <u> e <v>. Entre un estadio e outro produciuse, coa reforma ramista, a reconversión dunha diferenza paleográfica<sup>49</sup> en diferenza grafemática (vogal / consoante)<sup>50</sup>. Das correspondencias fonéticas destas variantes ocuparémonos no apartado seguinte. Agora fixaremos a nosa atención moi brevemente nos valores lingüísticos destas distincións paleográficas en *A*.

<sup>48</sup> A. Traina, *L'alfabeto latino e la pronunzia del latino*, Bologna, Riccardo Pàtron, 1963<sup>2</sup>, pp. 19-20. Apunta Traina algúns precedentes relevantes nesta proposta de reforma, como Antonio de Nebrija (1492) en España ou Gian Giorgio Trissino (1542) en Italia.

<sup>49</sup> Os valores lingüísticos non vinculan a variación co plano fonético senón co da sintaxe textual.

<sup>50</sup> O valor lingüístico é exclusivamente fonético.

Chegamos á conclusión de que as tres variantes opóñense como par fronte a unidade (<V - U> / <u>). Explicamos que a distinción correspóndese coa diferenciación entre maiúsculas e minúsculas. Lembraremos tamén que a nivel paleográfico en *A* conviven dúas grandes variantes, unha de trazo redondo (<u>) e de emprego masivo, e outra de trazo anguloso (<v>), emprego escasísimo (só son 24 os casos) e contextualización moi específica (sempre en contexto poscapital). A variante de trazo redondo presenta realizacións minúsculas (<u>) e maiúsculas (<U>). A variante de trazo anguloso presenta unha única realización, de interpretación minúscula se se atende ao seu tamaño e ao seu trazo (baixo), pero que nós consideramos maiúscula apoiándonos en distintos argumentos e probas tiradas de *A*.

A distribución de <U> e <V> en *A* obríganos a contextualizar severamente a análise da distinción maiúscula / minúscula, pois <V> só aparece en contexto poscapital e <U> só aparece en contextos capital e poscapital. No contexto capital non hai dúbida de que a maiúscula –a única variante empregada– ten un claro valor lingüístico de demarcación de unidades de distinta extensión na estrutura do texto. Pola súa función estruturadora<sup>51</sup>, as maiúsculas capitais son empregadas en *A* para indicar o comezo dunha división ben tipificada do texto (ciclo, cantiga, cobra ou refrán). Para a letra concreta que nos ocupa, neste contexto é empregada unicamente a variante redonda.

Pensamos que en posición poscapital o emprego de maiúscula (<V> e <U>) responde á mesma finalidade. Entendemos que, ao ser un reforzo de capital –sempre acompaña unha capital, realizada ou non–, tamén está impregnado da súa función, a de demarcación de inicio de unidades textuais. Este carácter subsidiario é a razón da pouca sistematicidade do uso da maiúscula poscapital. Mais o peculiar deste contexto é que a realización da maiúscula materializouse case sempre mediante a variante angulosa pequena –non hai a grande en *A*– e en contadas ocasións coa variante redonda grande (só en 3). É dicir, que se pode falar dunha clara tendencia ao uso da variante redonda na posición capital e da angulosa na poscapital. Se tomamos en consideración a totalidade das capitais e poscapitais, incluídas <V> e <U>, comprobamos que unhas e outras constitúen o núcleo do reducido grupo de caracteres maiúsculos e por iso pódese dicir que en *A* este recurso gráfico ten valor esencialmente lingüístico como factor de estruturación do texto.

No convencemento de non equivocarnos ao considerar a variante angulosa sempre maiúscula, atenderemos agora ás correspondencias fonéticas desta letra medieval para as tres variantes conxuntamente.

---

<sup>51</sup> P. Sánchez Prieto-Borja, *Cómo editar los textos medievales. Criterios para su presentación gráfica*, Madrid, Arco/Libros, 1998, pp. 100-101.

#### 4.1. AS CORRESPONDENCIAS FONÉTICAS

De clara incardinación no nivel lingüístico, no plano das correspondencias fonéticas os dous tipos de variación (“redonda / angulosa” e “minúscula / non minúscula”) e as tres unidades (<u> - <U> - <V>) carecen de valor distintivo, pois ningunha delas ten correspondencias privativas. En § 2.1 xa vimos os valores fonéticos da variante angulosa: vogal, glíde e sen valor fonético. Esas mesmas correspondencias preséntaas a variante redonda, que por súa vez incorpora o valor consonántico, mais isto non é consecuencia dunha diferenza de alcance na representación de valores fonéticos senón da casualidade de que en ningún dos contados casos de <V> (24) a palabra presente a unidade consonántica. Unha e outra variante poden ser definidas conxuntamente, pois, como modalidades da mesma letra ou unidade gráfica. As dúas son foneticamente polivalentes e as correspondencias son as mesmas.

##### 4.1.1. Valor consonántico: [v - β]

A máis absoluta regularidade preside a representación deste fonema, procedente da consonantización de [w], da fricativización de [b] intervocálico ou precedido ~ seguido de líquida ([l] ou [r]) e da bilabialización e sonorización de [f] e [ff] intervocálicos. Fose a súa pronuncia bilabial ou labiodental<sup>52</sup>, en *A* a penas se coñece outra grafía que <u>, <U> e <V>, a etimográfica para as voces latinas nas que había [w] (*ualen, ueerey, uijr, Uos, uufco; falueffe, conuufco, feruiç, defuiygad; graue, Uiuo*) e que supoñemos estendida posteriormente ás que derivaban de voces latinas con [b] (*amaua, auerria, ouueffe*) ou con [f] (*[deuesa]*). Aínda que non é seguro que entre os trobadores incluídos en *A* haxa

<sup>52</sup> Sobre esta cuestión da fonética medieval teñen emitido opinión D. Alonso, Clarinda Maia, Ramón Lorenzo, Manuel Ferreiro e Ramón Mariño. Os que se ocuparon expresamente do galego e do portugués defenden todos para Galiza e o norte de Portugal unha oposición /b/ - /β/ moi primitiva, que remonta a antes do comezo da Reconquista. A única diverxencia entre eles prodúcese na interpretación da orixe deses dous fonemas. Para Maia converxeron directamente en /β/ os elementos vocálicos e consonánticos latinos (< U-, -U-, -F-, -B-) (p. 482). Lorenzo, Ferreiro e Mariño defenden a existencia de tres fonemas consonánticos nunha fase primitiva: /b/ < B-, -BB-, -MB- BR-, BL-, -P-, -PR-, -PL-; /β/ < V-, -CV-, -V-, -B-, -RB-, -LB-, -BR-; /v/ < -F-, -FR-. Posteriormente confluírían /v/ e /β/, en Galiza en /β/ e no Portugal centro-meridional en /v/. Vid. D. Alonso, “B = V, en la península hispánica”, in *Obras completas. I. Estudios lingüísticos peninsulares*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 215-290; Clarinda de Azevedo Maia, *Historia do galego-portugués. Estado lingüístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI. (Com referència à situação do galego moderno)*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1986, pp. 472-485; Ramón Lorenzo, “Algunhas consideracións sobre a evolución do sistema consonántico do galego medieval ó moderno”, in J. Kabatek / A. Schönberger (Hrsg.), *Sprache, Literatur und Kultur Galiciens. Akten des 2. gemeinsamen Kolloquiums der deutschsprachigen Lusitanistik un Katalanistik (Berlin, 10.-12. September 1992)*, Lusitanischer Teil, Bd. 1, Frankfurt am Main, TFM / Domus Editoria Europaea, 1993, pp. 13-26; Manuel Ferreiro, *Gramática histórica galega. I. Fonética e Morfosintaxe*, Santiago de Compostela, Laivento, 1999<sup>4</sup>, pp. 182-185; Ramón Mariño, *Historia da lingua galega*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 1999<sup>2</sup>, pp. 113-115.

algún orixinario de terras portuguesas centro-meridionais, a simple posibilidade, baseada, por exemplo, na presenza dos topónimos de Ribatejo *alfanx*<sup>53</sup>, *sentelirigo* e *seserigo* nas anónimas cantigas 278 e 279<sup>53</sup>, fai obrigada a consideración de /v/ para eles e do par /v - b/ para os galegos, portugueses setentrionais, casteláns e leoneses.

A grafía <u> é a máis regular e ten unha presenza esmagadora. Como feito singular coñece unha variante reduplicada <uu>. C. Michaëlis explicouna como unha maneira de representar a consoante para evitar confusións coa vogal. Xa apuntou para *A* algúns casos en posición intervocálica (Michaëlis, XV-XVI, nota 7: *uiuuueu* [en realidade é *uiueu* - pp. 125, 145, 145, 204, 248], *deuuueu* [en realidade é *deueu* - 116], *catiuue* [159]), aos que se deben engadir os tamén intervocálicos *auueria* (143), *deuu'a* (162), *deuuam* (184), *tiuu'eu* (160), *uiuu'en* (184), *uiuu'oge* (188) e *uiuuuer* (153). A posición inicial non debía implicar confusións e por iso ten pouca presenza nela esta solución gráfica, aínda que non falta un exemplo representativo: *uuueer* (94). Sen dúbida eran razóns de combinatoria fonética e, sobre todo, grafémica as que privilexiaban a reduplicación en posición intervocálica, pois en posición inicial calquera <u> seguido dalgunha das outras vogais ou, en menor medida, de consoante líquida era interpretable consonanticamente de forma clara. Pola contra, en posición intervocálica a probabilidade de confusión co valor de glide era considerable cando o antecedía unha vogal. Ese é, xustamente, o contexto en todos os casos: <iuu> en 5 ocasións, <euu> en 2 e <auu> nunha.

Polo seu interese diacrónico, ao par do recoñecemento do valor gráfico da reduplicación de <u> sitúase a importancia destes poucos casos como posible testemuño e proba do estado –e do grao– de diferenciación entre os sons oclusivo [b] e fricativo [v - b] naquela altura. *A* compilouse nunha época na que xa en distintas obras e coleccións documentais se manifestan confusións pouco numerosas pero claras entre estes dous fonemas<sup>54</sup>. Estes desvíos da norma gráfica son sen dúbida consecuencia da pouca firmeza

<sup>53</sup> *seserigo* e *alfanx* son comúns ás dúas cantigas. *sentelirigo* é exclusiva de 278. Dona Carolina acepta a identificación feita destes lugares por Th. Braga nas ribeiras do Texo, na xeografía inmediatea a Santarem. Vid. Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, pp. 445-448.

<sup>54</sup> Ramón Lorenzo menciona *estaba, debes, probar, coobra, febre e febreiro* nas *Cantigas de Santa María* ("Limiar" de Afonso X, o Sabio, *Cantigas de Santa María*, editadas por Walter Mettmann, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1981, p. 11). Na tradución galega da *Crónica General* e da *Crónica de Castilla* rexistra casos de alternancia de <b> e <v> como *aiuto-ayyto / abito, abobeda / aboueda, abondada / auondado / -a, barō / uarō, bisauolo / uisauuo, libra / liura, libre / liure, aboltas / enuolta, rebledos- rebredo-robredo / rreuredos-reuredo, rebeldes / rreuees-reuees e palaura / palabra* (R. Lorenzo (ed.), *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla. Tomo I. Introducción, texto anotado e índice onomástico*, Ourense, Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoo", 1975, p. XXX). Na documentación notarial editada por Clarinda Maia son moi escasos os testemuños do XIII. En territorio portugués -do norte- non se rexistran confusións apreciables ata 1484, ano de redacción dun documento de terras d' A Maia no que hai ata seis casos de confusión (*Abellar, aberam, abendo, hobos, labras e nobos*). En terras galegas non comezan a ser abundantes ata comezos do XV, mais xa apunta algún caso esporádico nas últimas décadas do XIII. O primeiro é o exónimo *Cordoba*, citado nun documento de Temes (sur de Lugo) de 1278 e que pode ser

da distinción entre /b/ e /v ~ b/, mais naquela altura aínda debía de haber unha base fonética diferencial ampla, que nos atrevemos a supoñer operativa polo menos nalgunhas variedades xeográficas, sociais e/ou contextuais do romance falado no occidente ibérico e a considerar baseada en máis dun trazo fonético: oclusivo / fricativo e bilabial / labiodental. Só a redución da base opositiva a un único trazo diminuiría a marxe de seguridade e deixaría expedito o camiño das confusións, pero pensamos que a lingua de *A* proporciónanos razóns para conxecturar que iso talvez non acontecera aínda ou talvez estivese nunha fase embrionaria nas variedades faladas en Galiza e no norte de Portugal na altura na que o códice que estamos a estudar se manuscibiu. E opinamos que foi a perda de distintividade da oposición entre bilabial e labiodental o feito trascendente que o desencadeou, o que significa tamén que anteriormente debía de ser a base fundamental da oposición, pois se a distinción oclusivo / fricativo fose a básica non tiña por que non manterse a diferenciación a nivel fonolóxico cando perdeu vixencia a oposición polo punto de articulación (bilabial / labiodental). Mais é sabido que esta parella (/b/ vs /v ~ b/) simplificou e dela quedou un único fonema –o oclusivo– por non ser xa operativa a distinción unha vez que a base de oposición deixou de ser dual e se limitou ao trazo oclusivo / fricativo.

Este marco interpretativo é compatible cos resultados da análise das primeiras confusións documentadas no XIII, que consideramos ben representadas no documento de Monterrei de 1292 citado na nota 54. Axudáronnos a vestir de formas reais este esquema conceptual e a concretalo nun proceso ben ordenado que, na nosa opinión e nas súas grandes liñas, puido discorrer como expoñemos a continuación. Pensamos que o abandono da pronuncia labiodental comezou no contexto forte. É o que representan a maior parte dos exemplos do documento de terras de Monterrei (sur de Ourense) de 1292 editado por Clarinda Maia (15 casos). A propagación a contextos fracos –intervocálicos– non debeu de demorar moito e debeu de ter unha progresión rápida, talvez ao principio no contexto de consoante non agrupada e posteriormente no de grupo con líquida, pero isto último non deixa de ser unha hipótese, xa que os exemplos dun e doutro contexto gardan entre si bastante equilibrio (4 de consoante simple e 2 de consoante agrupada –véxanse na nota 51).

É pertinente neste momento que nos preguntemos se é posible situar a lingua e o sistema gráfico de *A* nalgún punto concreto do esquema de evolución fonética destas consoantes medievais que acabamos de esbozar. Responder a esta cuestión de forma categórica non é posible, pois en xeral tampouco é posible determinar claramente o grao

---

interpretado como a apropiación da grafía común no castelán da época ou como axeitamento da grafía galega á pronuncia real. O outro grupo de exemplos deste século figura nun mesmo documento redactado en terras de Monterrei (Ourense) no ano 1292 (o 59). Son voces nas que a confusión se verifica sobre todo en posición forte, mais tamén hai mostras dela en posición fraca: *arbores* (1), *conben* (1), *cōben*(2), *conbento* (8), *conbēto* (3). | *abemos* (2), *Nebes* (2); *libris* (1) e *libre* (1).

de conformidade da sistemática das grafías coa realidade fonética. Esquecer o ben coñecido conservadorismo das grafías podería levarnos a conclusións precipitadas e seguramente erróneas, como podería ser a postulación dunha realidade fonética en Galiza e Portugal no século XIII determinada a partir do testemuño dunha soa obra. O habitual é que os cambios tarden un tempo –moitas veces demorado– en manifestárense na escrita e por iso xeralmente é recomendable remontarse prudentemente no tempo á hora de facer atribucións cronolóxicas para os cambios e os estadios lingüísticos xustificadas textualmente. Tamén hai que ter moi en consideración que algúns dos trobadores podían empregar a lingua fixada ao sur do Douro e que o modelo de interpretación fonética non pode ser o mesmo que se lle aplique á lingua dos que moraban ao norte. Neste sentido serían esperables diferenzas, por pequenas que fosen, na lingua duns e dos outros. Pero xa anticipamos que tales diferenzas non se manifestan en *A*. E aproveitamos este dato para lembrar unha terceira opción sen a cal calquera conclusión á que se poida chegar carecerá de rigor. Referímonos, por suposto, á posibilidade de vixencia naquelas décadas do XIII dunha koiné gráfica ben asentada e respectada que impedise o afloramento de trazos e particularidades lingüísticas que introducisen no cancionero doses tanxibles de variación diacrónica e/ou diatópica. Podería tratarse dunha koiné *in fieri*, resultante da incesante aprendizaxe compartida dos trobadores, ou dunha koiné xa acisolada anteriormente e transmitida nos círculos trobadorescos de xeración en xeración. Ou tamén podería ser unha koiné do escritorio ou centro no que se confeccionou *A* non necesariamente influída pola tradición trobadoresca. Ningunha das tres posibilidades debería deixar de ser tomada en consideración. Mais non entraremos, como é lóxico, a explorar dominios tan extensos e bretemosos. A nosa posición actual non nos permite ir máis alá da realización dunha descrición gráfica desta unidade no códice sete veces centenario.

Xa dixemos que en *A* os usos de <b> e <u - U - V> responden ao canon etimográfico. Quere isto dicir que as grafías non manifestan –nin agachan– casos de confusión. Dito isto e establecida como premisa maior a rigorosidade nos usos gráficos, non queremos deixar de considerar e analizar unha palabra que, nalgunha das súas interpretacións fonográficas podería levarnos a matizar minimamente a anterior premisa ou talvez mesmo a modificala substancialmente. Referímonos ao exónimo *legobia*, empregado por Johan Garcia de Guilhade no verso 16 da cantiga 238 (*{C}uidouff' amor que logo me faria*). Este trobador portugués podería ser un perfecto candidato a plasmar por escrito esta confusión, pois é de terras nas que é presumible que naquela altura xa estivese en marcha a suspensión da oposición fonolóxica. Segundo parece, naceu no norte de Portugal, en Guilhade, moi preto de Barcelos<sup>55</sup>. Outra circunstancia relevante da súa biografía son as súas deambulacions por terras de Castela no séquito do seu señor Gonçalo Garcia, da empoleirada liñaxe dos Sousas. No marco desas viaxes –por terras

---

<sup>55</sup> A. Resende de Oliveira, *Trobadores e xograres*, Vigo, Edicións Xerais, 1995, pp. 142-143.

indubidablemente favorables á confusión fonética que estamos a tratar– débese situar o contacto do trobador de Guilhade con este topónimo e seguramente tamén a fixación da representación gráfica que adoptou. A este respecto a mesma cantiga é ben ilustrativa, pois nela sitúase o trobador en Segovia case morto da coita que se apoderou del en Faria, freguesía do norte de Portugal na que debía permanecer a súa señor e na que máis tarde e de forma definitiva fixaría el a súa residencia:

{A}y *que* de coita leuei en faria  
 & uín aqui a **segobia** morrer.  
 ca non ueg' y quen soya ueér.  
 (vv. 12-14).

Non sabemos se realmente houbo base textual escrita da Castela deses anos que guiou concreta e puntualmente a escolla gráfica de Johan Garcia, pero estamos certos de que na súa estadía nesta importante cidade comercial de Castela a súa xa predisposta orella –por nacemento en terras do norte de Portugal– escoitou e percibiu unha consoante bilabial, idéntica ou similar á de palabras súas e da mesma cantiga 238 como *sabedoria*, *trobar* e *acabou*, e distinta da que debía de percibir para outras palabras da mesma composición, como *toda uía*, *auer*, *ouuesse*, *leuei*, *uín*, *ueg'*, *ueér* ou *uos*. Procuramos Segouia nos textos casteláns contemporáneos a G. de Guilhade, para saber se había un padrón gráfico vixente para este topónimo. A consulta que fixemos nas bases textuais do CORDE<sup>56</sup> non nos deparou datos concluíntes, pois do século XIII só conteñen un caso, da *Carta puebla del Espinar de 1297* [Documentos sobre la población de El Espinar], e precisamente a grafía que presenta é discordante:

(...) otorgamos & tenemos por bien de ffazer una puebla en el espinar que es en nuestro termino por rason que es lugar hyermo & se fazen y furtos & robos & otros males muchos & tenemos por bien que se pueble de omes de otros lugares & non de termino de **segouia** nin de villa nin de aldeas nin de aquen sierra nin de alenssierra & njn del sesmo de mançanares (...)

Ao ser un único caso non podemos tomalo como representativo da xeneralidade ou da tendencia dominante do momento. Por iso quixemos ampliar horizontes textuais e na consulta do *Corpus del español* de Mark Davies<sup>57</sup> comprobamos que a grafía do exemplo anterior concorda co que era a normalidade no século XIII. Rexístranse 341 casos de *Segouia* ou *Segovia* por tan só 5 de *Segobia*. Estes datos non favorecen a defensa da fixación por Garcia de Guilhade da grafía deste topónimo baixo a influencia das grafías castelás. As probabilidades que abría esta vía eran clarisimamente favorables a <u>

<sup>56</sup> Real Academia Española, *Corpus diacrónico del español (CORDE)*. Está aberto á consulta no enderezo <http://corpus.rae.es/cordenet.html>.

<sup>57</sup> Mark Davies, *Corpus del español*. Está aberto á consulta no enderezo <http://www.corpusdel-espanol.org/>.



ou <v> e moi remotamente a <b>. Ademais, segundo comprobamos no *Corpus* de Davies, eses 5 casos do século XIII son o último vestixio dunha época de certa vacilación que esmorece con eles, pois nese corpus son os últimos colleitados desde aquela ata a actualidade. Por este motivo, e a falta de probas máis concretas, preferimos explicar a grafía *Segobia* non como mostra e evidencia da confusión entre labiais no romance peninsular occidental, senón como o efecto gráfico da adopción dun estranxeirismo exonímico que, nas terras da meseta central de onde era orixinario, sería pronunciado polos propios segovianos daquel tempo con [b] ou con [B], mais de ningunha forma con [v]. Dito con outras palabras, a propia pronuncia do topónimo *Segovia* que Garcia de Guillhade oíría repetidamente *in situ* debeu de inducilo a escribir *Segobia* e non *Segovia* ou *Segovia* no texto da súa cantiga, quizais porque para el as opcións gráficas de <u> ou <v> inclinarían o lector cara a pronuncias que non se corresponderían coas propias da comarca onde o topónimo florecera. En definitiva, feita esta digresión –necesaria– sobre a forma *Segobia*, crémonos autorizados a concluír que, finalmente, o código gráfico empregado en *A* se nos confirma no tocante a este pormenor (a representación do valor consonántico [v - β]) como un código rigoroso e coherente. Pero deixemos este caso particular e volvamos á grafía xeminada <uu> e ao seu posible valor como indicio da realidade fonética destas consoantes medievais.

Preguntámonos se a grafización reduplicada pode achegar en forma de indicio novos datos cos que poder alcanzar un grao maior de precisión. Non hai dúbida de que coa xeminación gráfica queríase representar unha pronuncia consonántica. Na lóxica gráfica de *A* era un recurso especificamente consonántico. Empregouse con outras letras, con e sen base etimográfica e con e sen diferenza fonética asociada. Nas sibilantes a oposición gráfica <ʃ / <ʃʃ> distinguía a alveolar sonora da alveolar xorda. Nas vibrantes a oposición <r / <rr> distinguía en posición intervocálica a simple da múltiple. A súa aplicación estrita á representación da dualidade fonética levou nalgún caso a empregar <rr> en posición inicial (*rren* - páx. 120 - Pero Garcia Buralês, 174 - Roi Paez de Ribela; *rrog*' (144 - Roi Queimado) e de forma sistemática –sempre– en posición medial despois de <l> (*gualrria* - 215 - Pai Gomez Charinho; *ualrra* - 120 - Pero Garcia Buralês, 176 - Roi Paez de Ribela, 215 - Pai Gomez Charinho; *ualrria* - 163 - Johan Soarez Coelho). Carecía de valor fonético a xeminación <MM> que se rexistra nun contexto, o da capital, no que é frecuente en *A* a repetición da letra inicial por razóns paleográficas ou decorativas. Rexístrase nas cantigas 57 (*MMeu coracon* - Martin Soarez) e 264 (*MMeus amigos* - Fernan Velho).

A duplicación <uu> sitúase na liña das que tiñan distintividade fonética. A súa peculiaridade é que non distinguía consoantes senón vogal e consoante. E tamén, e sobre todo, que a consoante representada podía confundirse con outra, a oclusiva [b]. Se iso era así a situación que se daba era de ligazón a través de <u> dunha confusión gráfica e dunha confusión fonética. Na cadea había tres elos e a circulación de impulsos –cambios– fonéticos ou gráficos deberíase dar en calquera dos elos e dos planos

correspondentes. Pensamos que destas dúas confusións era a de carácter gráfico (vogal / consoante) a que máis preocupación levantou en *A*. Desde logo foi a única que requiriu a “fabricación” de recursos. O que nos preguntamos é se no momento de habilitar eses recursos puido entrar na batería dos posibles algunha grafía consonántica preexistente, porque de ser así a candidata mellor situada era sen dúbida <b>. Non pensamos nunha decisión consciente e sistemática, senón en descoidos que traerían ao pergamiño a palpitante e mudable realidade fonética en forma de uso de <b> por <u>. Casos xa vimos atrás e algúns –non moitos– da mesma centuria, polo que non supón un exercicio de fantasía extrema supoñer que puidese ocorrer iso mesmo na compilación de *A*. E certamente *A* non foi impermeable a ese tipo de descoidos, como imos ver exemplificando coas sibilantes.

*A* amósase como un texto en que a distinción entre as representacións gráficas das fricativas alveolares xorda e sonora resulta imperfecta. Non son moitos os casos, pero son indicativos de que naquela altura a confusión favorecía as representacións das realizacións xordas en detrimento das sonoras e de que era en contexto intervocálico onde se amosaba máis activa: *guiffa* (10), *guiffada* (1), *ouff* (1), *ouffase* (1), *ouffasse* (4), *peffar* (8), *quiffar* (2), *quiffasse* (2) e *quiffa* (1). Nalgúns casos foi a sinalefa a que levou a empregar incorrectamente a grafía dupla: *delf*’i (5), *delf*’enton (1), *delf*’outro (1). Parecida é a xustificación cando representa a coda dun prefixo: *delfamar* (1), *effcaeffçer* (1). Neste mesmo contexto intervocálico colleitamos un posible caso de <f> por <ff>: *diffe* (1). A propagación do recurso marcado –a grafía xeminada– a contextos nos que non eran posibles as confusións entra tamén na lóxica dos cambios fonográficos. Así explicamos o uso de <ss> en posición inicial (*ff* [8], *ffe* [6], *ffeu* [3], *ffey* [1], *ffi* [13], *ffoubesse* [1]) e en posición posconsonántica (*conffellado* [1], *conffellar* [1], *conffello* [2]).

A estes casos de confusión poderían sumarse os doutras sibilantes que xa se vían afectadas polo abandono das pronunciacións sonoras. Pero abundan os xa vistos para demostrar incontestablemente que *A* non foi refractario á variación lingüística e en especial á variación fonética. E pensamos que se debe volver interpretar criticamente, desde esta óptica, a meticulosa regularidade coa que foi representado etimograficamente o son fricativo labial (<u>, <U>, <V>). Desde ela fáisenos moi difícil desbotar a posibilidade de que *A* estea reflectindo un estado de lingua no que a fronteira entre as consoantes oclusiva e fricativa labiais sonoras era nidia, polo menos en determinadas variedades xeográficas, sociais e/ou contextuais dos romances hispánicos occidentais. Desbotado o topónimo *legobia* como indicio, no cancionero non hai evidencia da súa confusión. Non descartamos, desde logo, que o esmero no labor de uniformización lingüística e gráfica puidese agachar unha realidade en mudanza. Ora ben, esa realidade non podía ser tan punxente como, por exemplo, a da confusión de sibilantes, pois en tal caso sería inevitable que se filtrase algunha evidencia. Talvez en *A* e particularmente no tratamento gráfico destes sons converxan o mimo no mantemento da tradición secular latina e un estadio aínda incipiente das confusións entre labiais. Iso explicaría que non

haxa intercambio de grafías e que no intento de marcar a diferenza ente a vogal /u/ e a consoante fricativa /v ~ b/ aínda non fose suficientemente forte a ligazón con /b/ e, por tanto, aínda non fose operativo o grafema <b>. Non desbotamos tampouco que a causa da firmeza da distinción entre a oclusiva e a fricativa podía ser a existencia doutro trazo diferencial que a reforzase e ese podería ser o da distinción bilabial / labiodental, que máis tarde abandonaría definitivamente o escenario do sistema de oposicións. Ir máis alá nas nosas afirmacións sería pasarmos do terreo das hipóteses ao da pura especulación e por iso deixamos neste punto as nosas reflexións.

No relativo aos contextos dos usos consonánticos, indicaremos que estas realizacións cobren todos os posibles: inicial, posconsonántico e intervocálico. Presentamos a continuación en táboas separadas todos os exemplos de *A* coa intención de abrir camiño a outros estudos a partir delas. Na representación gráfica mantemos a indicación das capitais non realizadas –con ou sen anotación do corrector (as primeiras entre paréntesis curvas e as segundas entre paréntesis rectas)–. Mantemos os caracteres maiúsculos con total fidelidade ao manuscrito. Lembramos que as capitais van entre paréntesis cando hai anotación do corrector e entre chaves (“{“, ”}”) cando non hai anotación. A ordenación é alfabética e de orientación vertical dentro de cada columna. Indicamos tamén o número de casos en que se rexistran as voces:

## Inicial

uā (25)	uay (7)	ueg' (30)	uentur' (1)	ueyan (1)	uiren (4)	uiueŀ' (1)	uof (1)
uagar (1)	uaya (1)	uegada (1)	uentura (13)	uez (14)	uiron (8)	uiueŀe (3)	uofque (1)
uai (2)	uedes (27)	uei' (22)	ueño (1)	uezes (8)	uiron (1)	uiueu (1)	uofŀ' (35)
ual (57)	(U)edef (1)	ueia (16)	ufo (3)	ui (255)	uiŀ' (1)	uiuera (4)	uoffa (5)
ualed' (1)	uee (12)	ueiam (1)	uer (2)	(U)i (1)	uiŀŀ' (15)	uiui (8)	uoffo (71)
ualedes (4)	ueē (1)	ueian (4)	uera (2)	uia (2)	uiŀŀe (20)	uiuiŀia (1)	uoffos (4)
ualen (1)	ueed' (5)	ueio (62)	ueran (2)	uiço (2)	uiŀtes (1)	uiuja (1)	uoftro (1)
ualer (27)	ueede (1)	uel (5)	ueran (1)	uiçofo (1)	uiui' (39)	uiuo (62)	uotr' (1) (estr.)
ualeffe (1)	ueedes (2)	(U)el (1)	uerdad' (6)	uida (4)	(U)iu' (1)	(U)iuo (1)	uou (14)
ualia (1)	ueem (3)	uelida (1)	uerdad' (2)	uijan (1)	uiua (3)	{U}iuo (1)	(U)ou (1)
uall' (1)	ueen (7)	uen (54)	uerdade (19)	uijr (1)	uiue (3)	uiuos (1)	{U}ou
ualla (34)	ueeŀ' (1)	uen (1)	uerdade (2)	uijr (1)	uiuend' (2)	uiuu' (2)	uoy (1)
uallades (1)	ueendo (2)	uençedes (1)	uerdadeir' (1)	uil (1)	uiuendo (1)	uiuuer (1)	us (2)
ualŀra (3)	ueer (147)	uencer (1)	uerdes (3)	uin (8)	uiuer (155)	uj (8)	uueer (1)
ualŀria (1)	ueēr (1)	uençer (1)	uerel (7)	uingada (1)	(U)iuer (1)	un (20)	uus (281)
ualuer (1)	ueera (1)	uençud' (1)	uerey (2)	uinganca (1)	uiuera (4)	uo' (40)	uus (240)
ualuera (3)	ueeran (2)	uengança (1)	uergonna (1)	uingar (3)	uiuerel (11)	uos (657)	uuf (1)
uan (4)	ueerei (10)	uengar (2)	ueroyamen (1)	uingaria (1)	uiueren (1)	uos (13)	uufco (1)
uan (1)	ueeren (1)	uenn' (5)	uerra (3)	uinguey (1)	uiueren (1)	Uos (1)	
uafalo (1)	ueerey (3)	uenna (9)	uerri (1)	uir (53)	uiuerel (2)	uofc' (1)	
uafŀalo (1)	ueeria (4)	uenna (4)	uerria (3)	uira (5)	uiueria (2)	uofco (5)	

## Posconsonántico

<l>	<n>	conuofque (1)	<r>	feru' (2)	feruiç' (1)	feruidor (1)	fèuirei (3)
[e]luira (1)	anuidos (1)	conuufco (3)	deltoruan (1)	ferui (16)	fèuiç' (1)	fèuidor (1)	fèuirei (1)
faluar (5)	conuen (4)	couen (1)	deltoruar (2)	fèui (2)	feruiço (3)	feruind' (1)	fèruo (2)
faluafè (1)	conuerra (1)	enueia (2)	guaruaya (1)	feruia (1)	fèuiço (2)	fèuir (5)	<L>
falue (1)	conuofc' (1)	enuiou (1)	fèquer (1)	fèuic' (1)	feruido (1)	feruir (17)	defuigad' (1)
						feruirei (1)	

## Intervocálico

adeuinar (1)	auer (130)	aueria (1)	defeiaua (4)	deuya (1)	leuey (5)	ouueron (3)	teu' (1)
adeuinar (1)	auer (1)	brauo (1)	deua (1)	eftaua (3)	Leuey (1)	ouuef' (1)	teue (2)
adeuinnar (1)	auera (6)	bufcaua (1)	deue (1)	efteue (1)	leuo (5)	ouueff' (6)	teuer (3)
amaua (1)	aueran (1)	catiui' (6)	deuede (1)	efteuer (2)	marauillado (4)	ouueffe (12)	tiue (3)
andaua (3)	auere (1)	catiui (11)	deuedes (2)	efteueren (1)	Marauillado (2)	ouueffedes (2)	tiuu' (1)
atreu' (1)	aueredes (1)	{C}Atiuo (1)	deuedor (2)	faluua (2)	{M}jaruillado (1)	ouueffen (1)	todauia (10)
atreuia (2)	auerei (16)	catiuios (1)	deuera (2)	forçaua (1)	marauillados (1)	ouui (3)	tornaua (1)
aua (1)	(A)ueri (2)	catiui' (1)	deuef' (1)	gouernar (1)	maruillan (2)	ouuo (1)	touer (1)
auè (2)	auerey (3)	chorauam (1)	deu' (1)	grau' (2)	Maruillan (1)	pagaua (1)	trobaua (1)
auede (1)	auergoñar (1)	coidaua (2)	deuia (10)	grauè (21)	maruillar (5)	pauor (51)	(U)iuer (1)
(A)uede (4)	aueria (6)	COydaua (1)	deuiades (2)	grauè (1)	maruillo (4)	pefaua (5)	Uiuo (1)
auedes (13)	auerian (1)	creueff' (1)	deuinar (1)	grauè (1)	Maruillo (1)	preçaua (1)	(U)iuo
auen (13)	auerra (3)	cuidaua (3)	deuinar (1)	grauès (2)	moftrau (1)	prouar (4)	{U}iuo (1)
auenturar (1)	auerria (1)	CVidaua (1)	deuinnar (1)	leuar (16)	ouu' (16)	prouar (2)	uiuu' (2)
auenturar (1)	aueturado (1)	daua (2)	deuiña (1)	leuafè (1)	(O)uu' (1)	prouarei (1)	uiuuèr (1)
auenturafè (1)	auia (19)	defaentura (4)	deuo (4)	leue (1)	ouue (19)	proue (1)	
(A)uenturey (1)	auiam (1)	defaenturado (2)	deuu' (2)	Leue (1)	ouuer (17)	receua (1)	
auè (1)	auijr (1)	defaeturado (1)	deuuan (1)	leuei (8)	ouuera (6)	rogaua (1)	

## 4.1.2. Valor vocálico: [u]

A grafía máis empregada é <u>. De <U> só se rexistran 11 casos e de <V> unicamente dous.

Son merecentes de mención aquí unicamente aquelas palabras das que sabemos que daquela presentaban variación gráfica ou fonográfica –de fundamentación diatópica ou diacrónica–, xeralmente entre <u> e <o> pero nalgún caso tamén entre <u> e <i>. En A topamos tratamentos gráficos diversos nestas palabras. Nalgunhas emprégase soamente unha das variantes. Noutras son usadas varias delas. A súa descrición ofreceranos datos que poderían ser relevantes no futuro no establecemento dun marco cronolóxico-xeográfico preciso para A.

Comezaremos por presentar as palabras das que A ofrece unha falsa imaxe de uniformidade que contradín as evidencias de diversidade que nos transmitiron outras fontes textuais daquel tempo. Farémolo de forma moi sintética e escapando da prolixidade.

a) O pronome e adverbio de cantidade derivado de MULTU presenta sempre o ditongo decrecente <ui> ou <uy>: *mui* (202), *(M)Ui* (1), *m̄i* (1), *muit'* (68), *muita* (1), *muitas* (6), *muito* (79), *Muito* (2), *{M}uito* (1), *(M)uitos* (1), *muitos* (6), *Muitos* (2); *muy* (45), *(M)uy* (1), *muyt'* (8), *muytas* (1), *muyto* (15), *muytos* (1), *MVit'* (1), *MVitas* (1) e *{M}Vito* (1).

b) Do adverbio negativo latino NUNQUAM orixináronse dúas expresións, unha con evolución vocálica libre e resultado /o/ (<o>) e outra con pechazón por condicionamento de nasal trabante seguida de consoante velar heterosilábica e resultado /u/ (<u>). *A* presenta sempre expresións con grafía <u>: *nunc'* (8), *nunc'* (1), *(N)unc'* (1), *nunca* (245), *Nunca* (6), *(N)unca* (4) e *nunca* (27).

c) Do latín LOCALE derivaron dúas formas, unha con <o> e outra con <u>. En *A* nunca é empregada a forma con pechazón antietimolóxica e por iso non figura esta voz nas táboas. Rexistramos *logar* en 18 casos.

d) Tampouco non puidemos incluír nas táboas a derivación *muller* do latín MULIERE, por non figurar en *A* máis que formas sen inflexión por iode: *moller* (31), *moller* (1) e *moller* (1).

e) Dos participios dos verbos da segunda conjugación non nos achega *A* casos coa desinencia analóxica *-ido*<sup>58</sup>. As formas presentes seguen aferradas ao primitivo modelo en *-udo*: *creud'* (1), *entendudo* (2), *perdud'* (2), *perdud'* (3), *perdudo* (1), *perdudo* (3), *temudo* (1) e *uençud'* (1).

Estes casos que sen dúbida contribúen a dar unha imaxe de unidade lingüística de *A* conviven con outros que denotan abertamente a existencia de variación fonética que o suposto esforzo por lograr unha koiné escrita non conseguiu ocultar. A súa análise deberá contribuír no futuro a abrir novos camiños na interpretación das cuestións de autoría, cronoloxía e espacialización que aínda se manteñen á espera de respostas máis precisas. Pasamos a expoñelos.

f) O verbo latino COMPUTARE desenvolveu un lexema *cont-* por evolución fonética regular e posteriormente a vogal pretónica debeu sufrir pechazón pola nasal trabante. A forma máis común en *A* é *cont-*, pois representa o número maior de casos e é empregada por máis trobadores: *cont'* (Pai Gomez Charriño - cant. 256), *contar* (Pero Garcia Burgalês - 88, Pai Gomez Charinho - 248, 256) e *contalle* (Fernan Gonçalvez de Seabra - 221). A forma *cunt-* é exclusiva do ciclo de Pai Gomez Charinho, no que topamos *cuncto* (256) e *cuntar* (253). E dentro deste ciclo prodúcense dous feitos ben

<sup>58</sup> No século XIII xa se rexistran non poucos casos desta solución anovadora. Tén interese a consulta dos seguintes traballos: R. Mariño Paz, "Cronoloxía da desaparición dos participios verbais terminados en *udo* en fontes galegas medievais", in O. Figueiredo et alii (eds.), *Dar a palabra à língua. Em Homenagem a Mário Vilela*, Universidade do Porto, [no prelo]; Maria José Carvalho, "Cronologia(s) da substitución da terminación participial *-udo* por *-ido* no portugués medieval (sécs. XIII-XVI)", *Revista Portuguesa de Filologia*, 23, 2001, pp. 381-409.

singulares. En primeiro lugar a distinción *contar* / *cuntar* asenta no mesmo uso da mesma palabra de dúas cantigas, 248 e 253, que en realidade son a mesma, xa que na compilación debéronse manexar dúas fontes distintas e por algún motivo o compilador non se percatou da reiteración na que incorría<sup>59</sup>. Isto pode ser un indicio revelador de que os materiais correspondentes a este trobador non foron tratados con suficiente minuciosidade nin preparados convenientemente, talvez por se realizaren os traballos sen a demora precisa. O resultado resentíuse na uniformidade gráfica. O pouco esmero debeu de ser tamén a causa da disparidade *cuncto* / *cont'* nunha mesma cantiga, 256, e a unha distancia de unicamente catro versos na que unha actitude minime vixiante do copista debería esconxurar o perigo de discordancia. Pero non é esta a única evidencia dun procesamento especial das fontes correspondentes a Gomez Charinho. O seguinte apartado incide no mesmo.

g) A pechazón en sílaba final ofrécenos outro exemplo de variación. A terceira persoa de plural dos pretéritos debeu de coñecer as realizacións *-on* e *-un* se é que é válido o testemuño de *A*, pois no ciclo de Gomez Charinho é empregada a forma *forun* (cant. 253). A consulta do TMILG<sup>60</sup> confirmanos a realidade deste resultado e sitúanolo maioritariamente no século XIII e moito máis escasamente na primeira metade do XIV. En *A* é clara a aposta por *-on*, pois de *-un* non hai máis que o caso mencionado. Oponse a el unha grande cantidade con *-on*: *buscaron* (Vasco Gil - cant. 156), *disseron* (Johan Soarez Coelho - 178), *dormiron* (Pai Soarez de Taveirós - 33), *fezeron* (Johan Soarez Coelho - 161), *fezeron* (Roi Queimado - 130, 133), *foron* (Fernan Garcia Esgaravunha - 126, Vasco Gil - 149 [2], Johan Perez d'Aboim - 184, Fernan Padron - 287 [2], Roi Fernandiz - 308), *foron* (Johan Soarez Coelho - 163, Pai Gomez Charinho - 251), *morreron* (Roi Paez de Ribela - 196), *ouueron* (Vasco Gil - 156 [2], Johan Garcia de Guilhade - 234), *perderon* (Pai Soarez de Taveirós - 33), *perderon* (Pero Garcia Burgalês - 109), *poderon* (Fernan Gonçalvez de Seabra - 211, Johan Vasquíz de Talaveira - 245 [2]), *poderon* (Martin Soarez - 55), *souberon* (Martin Soarez - 55), *uiron* (Martin Soarez - 55, Pero Garcia Burgalês - 102, Vasco Gil - 156, Roi Paez de Ribela - 196, Johan Garcia de Guilhade - 239, Fernan Padron - 287 [3]), e *uiron* (Fernan Garcia Esgaravunha). A disposición no ciclo de Gomez Charinho destas solucións en *-on* e en *-un* e das formas *cont-* e *cunt-* vistas anteriormente parece apuntar a un uso sucesivo das fontes textuais empregadas, e implicitamente á súa existencia, pois as formas en <o> sitúanse no espazo que vai do comezo ata a cantiga 251 e as formas en <u> a partir da cantiga 253. De ser así poderíase atribuír esta diferenza gráfica á convivencia de dous sistemas fonográficos

<sup>59</sup> Para unha interpretación da importancia que ten esta repetición na fixación do tipo de fontes empregadas e no carácter arquetípico ou prearquetípico de *A*, véxase G. Lanciani (2004): "Repetita iuvant?", in M. Brea (coord.): *O Cancioneiro da Ajuda cen anos despois*, pp. 137-143.

<sup>60</sup> *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega*. É un corpus textual da Galiza medieval que estamos realizando no Instituto da Lingua Galega e que se pode consultar libremente no enderezo electrónico <http://corpus.cirp.es/tmilg/>.

distintos representados polas dúas hipotéticas fontes textuais empregadas. No entanto é pouco probable que a distinción sexa debida á duplicidade de fontes, xa que na última cantiga do ciclo, a 256, conviven os dous resultados (*contar* e *cuncto*), o que supón a creba da distribución consecutiva. Deste xeito as formas con vogal <u> caracterizan especificamente a lingua e a grafía das composicións de Pai Gomez Charinho.

h) A expresión do pronome persoal e do clítico de segunda persoa do plural coñecía a variación *vos / vus* na Idade Media. Ao referirse a ela R. Lorenzo<sup>61</sup> considera que a forma *vus* é tipicamente portuguesa –por oposición ás formas galegas–, do mesmo xeito que os <u> de *tudo*, *curaçõ* ou *de pus*. Ora ben, os datos que ofrece o TMILG e as pescudas que fixemos en fontes medievais portuguesas presentan unha forma *vus* con raíces tamén en terras galaicas. Na produción galaica non notarial aparece nas obras máis primitivas. Concretamente faino dúas veces nas *Cantigas de Santa María*. Na documentación notarial tamén é forma das primeiras décadas de escrita en romance e, segundo parece, adscrita aos actuais territorios das provincias de Lugo e Ourense. A maior parte dos rexistros son anteriores a 1317. Seis figuran na colección de Santa María de Oseira (Ourense), tres nos documentos editados por Clarinda Maia (os tres de Lugo) e un na colección de Santa María de Ferreira de Pantón. Superado este ano só topamos un caso nun documento de Viveiro (Lugo) de 1405 editado por Maia. Na documentación textual portuguesa que revisamos non atopamos caso ningún de *vus*. Consultamos as coleccións documentais editadas por C. Maia e por Ana Maria Martins, o *Foro Real*<sup>62</sup>, a *Primeira Partida*<sup>63</sup>, a *Crónica Geral de Espanha*<sup>64</sup>, o *Livro Velho de Linhagens*<sup>65</sup>, a *Demanda do Santo Graal*<sup>66</sup>, o *Livro da ensinança de bem cavalgar toda sela*<sup>67</sup> e o *Livro de José de Arimatea*<sup>68</sup> e só atopamos a forma *vos*. Non parece, pois, que se trate dunha solución fonética –ou polo menos gráfica– tipicamente portuguesa, senón talvez galega e máis concretamente da Galiza centro-oriental. Con estes datos, certamente parciais e, susceptibles de modificación no futuro, a consideración como forma portuguesa non

<sup>61</sup> R. Lorenzo, *La traducción gallega de la Crónica General*, p. XXVIII.

<sup>62</sup> Afonso X, *Foro Real*, ed. de José de Azevedo Ferreira, Lisboa, INIC, 1987.

<sup>63</sup> Alphonse X, *Primeira Partida*. Édition et étude [par] José de Azevedo Ferreira, Braga, INIC (Textos de Linguística), 1980.

<sup>64</sup> Luis Felipe Lindley Cintra (ed.), *Crónica Geral de Espanha de 1344*. Ed. crítica do texto portugués por —. Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1983-1984

<sup>65</sup> Gabinete de Estudos Heráldicos e Genealóxicos, *Livros de Linhagens: Livro Velho 1. Livro Velho 2. Livro Velho 3*, Lisboa, Editorial “Horus”, 1960, 1960, 1963.

<sup>66</sup> Joseph-Maria Piel (ed.), *A Demanda do Santo Graal*. Edição de Joseph-Maria Piel, concluída por Irene Freire Nunes; introd. de Ivo Castro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

<sup>67</sup> Joseph-Maria Piel (ed.), *Livro da ensinança de bem cavalgar toda sela que fez el rey dom Eduarte de Portugal*. Ed. crítica acompañada de notas e dum glossário por —, Lisboa, Livraria Bertrand, 1944.

<sup>68</sup> Henry Hare Carter (ed.), *The portuguese book of Joseph of Arimatea*. Paleographical edition with introduction, linguistic study, notes, plates, & glossary by —, Capel Hill, The University of North Carolina Press, 1967.

parece ter outro sustento que o das obras conxuntas galego-portuguesas, as composicións poéticas profanas, nas que, visto isto, pensamos que puido haber unha forte influencia galaica na fixación do canon gráfico. Ese peso decreceu a partir das últimas décadas do XIII co desprazamento cara a Portugal do centro de produción, pero a impronta inicial non foi apagada, polo menos no que a este pormenor se refire, como podería inferirse do feito de que no que é para nós o canon textual actual do cancionero profano –a edición completa coordinada por M. Brea<sup>69</sup>– aínda teña *vus* un peso considerable, pois representa a quinta parte do total dos casos.

O estudo destas formas en *A* achéganos unha unidade paleográfica que sumar á consabida <u>. Referímonos ao signo paleográfico *9*, que servía para abreviar na *scripta* latina <-us> e <cum- ~ con-> e na romance <-us ~ -os> e <con- ~ cun->. Na interpretación dos valores fonéticos desta abreviatura –e talvez tamén da forma plena *uus*– convén non esquecer o importante peso da tradición latina na fixación da escrita romance e ser prudentes na indicación do valor vocálico. Exemplificando co caso que nos ocupa, teremos que contar con que <u9> represente [o] ou [u] pero tamén con que só represente [o], o resultado romance ordinario da secuencia latina <-uC>. Trataremos de ofrecer unha resposta fundada a esta cuestión.

Comezaremos por ofrecer os datos de uso desta abreviatura para despois ver os das formas plenas e posteriormente comprobar se a súa consideración conxunta nos achega algunha evidencia. *u9* é empregado profusamente na representación desta forma pronominal. É unha forma que podemos definir como basicamente átona: 239 casos de forma átona e 12 de forma tónica. A súa distribución nos cadernos do códice revélanos que hai unha zona del na que está ausente. Se os resultados das nosas exploracións son correctos, a última páxina en recollelo é a 226, nunha cantiga do Anónimo III. Trátase da zona do códice na que se vén situando tradicionalmente un cambio de man e, a falta doutras verificacións, pensamos que o abandono da abreviatura ben puido estar motivado pola intervención dun novo copista que utilizaba criterios distintos. Nesas 145 primeiras páxinas de *A* é relativamente uniforme o seu grao de presenza. As oscilacións de porcentaxe de formas abreviadas e formas plenas non dan pé a pensar na existencia de varias mans para xustificalas, pois non son moi marcadas, aínda que son perceptibles uns valores máis elevados nas primeiras 60 páxinas:

<i>Páxinas</i>	%
79-106	29%
107-139	26%
140-169	17%
170-201	27%
202-226	13%

<sup>69</sup> Mercedes Brea (coord.), *Lírica Profana Galego-Portuguesa*, Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias “Ramón Piñeiro”, 2 vols., 1996.



Na escolla entre as dúas formas plenas deste pronome empregouse sen ningunha dúbida o criterio da tonicidade. Nas formas tónicas a expresión por antonomasia é *uos*. De 456 casos só 6 presentan *uus*. A localización das segundas ao comezo do códice<sup>70</sup> (en páxinas anteriores á 106) coincide coa de case todos os casos tónicos da abreviatura<sup>71</sup>. A coincidencia na localización amplíase ás formas con síntese preposicional deste pronome *uosco*, que presentan <u> unicamente nesa zona: *uusco* (80); *uosco* (113, 138, 144, 155 [2]), *uosc'* (144). Non ocorre o mesmo coa forma preposicional dobremente reforzada *conuosco*, que reflicte unha clara preferéncia por <u> ao longo de todo o códice, mesmo despois da páxina 106: *conuusco* (89), *conuusc'* (94), *conuusco* (138, 168 [2], 195, 219), *conuusqu'* (160); *conuosco* (86), *conuosque* (135), *conuosc'* (237). Coa única salvidade desta última forma, que recibiu un tratamento gráfico especial e que, en calquera caso, non supón contradición, a revisión conxunta dos usos de <u> e de <9> nas formas simples e nas preposicionadas proxecta unha imaxe da elaboración das páxinas anteriores a 107 especialmente receptiva e favorable ás formas con <u>. Mais temos que recoñecer que non albiscamos unha explicación para este particularismo que nos permita superar en rigor o recurso ao acaso ou ao capricho do copista.

Nas formas átonas plenas case coincide exactamente o número das que presentan <u> e das que presentan <o>: 269 fronte a 261. Son cifras moi similares ás da forma abreviada, que aparece en 239 ocasións. En canto á súa distribución no códice, o máis salientable é que as formas con <u> deixan de aparecer a partir da páxina 227. E tan salientable como isto é que a partir dela as únicas formas que se rexistran son as que teñen <o>, pois, como xa vimos atrás, as formas con abreviatura apáganse no mesmo lugar (p. 226). É unha coincidencia que non deixa de sorprendernos e que non podemos deixar de considerar, porque é pertinente na interpretación que fagamos do vocalismo nos casos nos que é empregada a forma abreviada. Dela depende a lectura que haxa que facer e, en consecuencia, que as consideremos ou non entre as fontes vocabulares deste estudo.

O primeiro que cómpre determinar é se os 251 casos de *u9*—e o *conu9co* da p. 86—deben ter un mesmo tratamento gráfico na transcripción. O segundo é fixar cal é ou cales son eses valores gráficos. En relación co primeiro, haberá que decidir se se considera globalmente o códice ou se nel se establecen partes dentro das cales se apliquen criterios propios derivados da súa especificidade. Un primeiro paso debe ser a busca de evidencias inequívocas da relación de coexistencia exclusiva ou cando menos preferente da forma abreviada con algunha das dúas formas plenas. Neste sentido, máis alá da impresión xeral de que conviven no códice as tres expresións, comprobamos que:

- 1) A partir da páxina 228, a segunda do caderno XII<sup>72</sup>, non se rexistran nin *u9* nin *uus* ata o final do códice.

<sup>70</sup> Hai un caso illado na p. 213.

<sup>71</sup> Só hai dous casos máis adiante, un na p. 183 e outro na p. 222.

<sup>72</sup> A cuarta se é certo que, como supoñemos, o folio 74 (pp. 225-226) forma parte do caderno XII.

- 2) Nos cadernos III (pp. 107-116) e VIII (pp. 175-185) *u* e *uus* tamén se amosan solidarios, desta volta con resultado contrario ao dos cadernos do punto anterior: son os únicos que se rexistran, en detrimento da forma *uos*.
- 3) Nos restantes cadernos (I-II, IV-VII e IX-XI) conviven as tres formas en proporcións similares.

O balance desta primeira comprobación márcanos dúas zonas en *A* nas que tería pleno sentido desenvolver distintamente *u*. Quedan á marxe, obviamente, os cadernos XIII-XIV, nos que non foi empregada a forma abreviada. Canto aos outros doce cadernos, os primeiros de *A*, hai dous, III e VIII, que reclaman obxectivamente un desenvolvemento *uus*, pois é esta a única forma plena que se rexistra neles. Nos outros nove cadernos é posible defender un desenvolvemento duplo, pois están presentes as dúas formas plenas. Aceptar isto implica establecer un criterio subsidiario que aplicar con rigor na escolla dunha ou doutra forma. Parece que a única maneira válida de facelo sería establecer intervalos textuais dentro dos cales se optaría pola forma plena rexistrada máis veces. A páxina, o folio, o ciclo trobadoresco ou o caderno serían marcos razoables por seren divisións naturais na estruturación de *A*. Talvez de entre eles fose o caderno o preferible, por se amosar pertinente como unidade textual que ordenou, segundo parece, a actividade dos copistas e individualizou as outras dúas zonas referidas. Mais non pensamos que esta sexa a mellor solución, nin sequera unha solución aceptable. Por unha simple cuestión de cifras desenvolveríamos como *uus* as formas abreviadas dos cadernos I-II, IV-VI e IX e desenvolveríamos como *uos* as de VII e X-XII. Ou tamén poderíamos desenvolver sempre *uus* se tomásemos como marco de contraste cuantitativo o conxunto dos 12 cadernos. A solución que adoptan habitualmente os editores de textos medievais é o desenvolvemento único baseado na frecuencia global na obra. E aínda que non sexa máis que por isto xa nos parece unha decisión axeitada. Mais hai outro factor en *A* que vén en apoio desta solución. O símbolo *u* é empregado na representación abreviada doutras palabras, ademais de *uus* - *uos*. Todas elas son palabras para as que só é posible facer un desenvolvemento en *-us*, pois as que presentan as formas plenas correspondentes sempre teñen <u> e as que non as presentan en *A* fano só deste xeito noutras obras medievais:

- *chus*<sup>73</sup> (páx. 95 - Pai Soarez de Taveirós).
- *deus* (196 casos desde 80 ata 252) // *deus* (250 casos desde 79 ata 233); *deus* (10 casos desde 80 ata 235).

<sup>73</sup> Nas bases textuais do TMILG é a única graffia que rexistramos. É esta unha voz marcadamente poética (rexístrase sobre todo nas líricas profana (7 casos) e mariana (13 casos) e moi ocasionalmente na prosa (3 casos, 1 nos *Foros de Castelo Rodrigo*, 1 na colección documental de San Pedro de Rochas (Ourense) e 1 na colección da *Galicia Histórica*). O último rexistro, o da *Galicia Histórica*, é de 1305.

- *meus* (68 casos desde 94 ata 251); *MEus* (94, 96 - Pai Soarez de Taveirós, 167 - Johan Soarez Coelho); *MMEus* (222 - Fernan Velho); *(M)eus* (158 - Johan Soarez Coelho, 210 - Johan Vasquiz de Talaveira); *{M}Eus* (244 - Vasco Rodriguez de Calvelo). // *meus* (11 casos desde 92 ata 227).
- *sandeu* (117 - Nuno Fernandez Torneol, 124, 15 - Pero Garcia Burgalês [3-1], 201 - Johan Garcia de Guilhade); *sandeus* (132 - Pero Garcia Burgalês). // *sandeus* (133 - Pero Garcia Burgalês [2]).

Fagamos recapitulación e valoremos finalmente a conveniencia de considerar unha ou dúas formas de desenvolvemento de *9*. As comprobacións feitas condúcennos claramente a unha única forma de desenvolvemento, como é norma entre os editores. A segunda cuestión, a de cal das dúas opcións gráficas, <u> ou <o>, é a que se debe adoptar, tamén nos parece respondida en favor de <u>. A solidariedade coas outras voces que presentan esta abreviatura e a estreita ligazón entre *9* e *uus* na súa distribución revelan un perfil vocálico ben definido e orientado a <u>. Tamén confirma esta solidariedade, pero por pasiva, a falta de paralelismo que preside a súa relación con *uos* como formas tónicas. É escasísimo o uso de *u9* como forma tónica –lembremos que son 12 casos fronte a 449 de *uos*–. Parécenos que non debería faltar un mínimo de equilibrio entre unha e outra forma se realmente mantivesen unha relación semellante á que se dá entre as formas átonas. Finalmente tamén se pode admitir como apoio menor a preferencia xeral por *uus* entre as dúas formas plenas nos cadernos nos que conviven as tres expresións.

Como colofón deste apartado achegamos na seguinte táboa a totalidade das voces que presentan estas grafías con valor vocálico. Só en tres delas é empregada a grafía <V> (*MVit'* [151 - Vasco Gil], *MVitas* [86 - Johan Soarez Somesso], *{M}Vito* [209 - Johan Vasquiz de Talaveira]; *{N}Vil'* [p. 237 - Fernan Padron]; *(P)Vnnei* [88 - Johan Soarez Somesso]). Noutras tres é empregada a grafía <U> (*(M)Ui* [223 - Bonifaci Calvo]; *NUuca* [98 - Martin Soarez]; *U* [142 - Fernan Garcia Esgaravunha], *(U)* [185 - Johan Lopez de Ulhoa; 207 - Estevan Faian], *{U}* [166 - Johan Soarez Coelho]). Nas outras a grafía é <u>:

## Vocálico

adubad' (1)	conuuxo (1)	entendido (2)	muito (79)	null' (7)	preguntando (2)	punnaran (1)	{U} (1)
adur (1)	conuulc' (1)	forun (1)	Muito (2)	nulla (55)	preguntar (11)	punnarei (1)	(U)n (1)
aduzer (1)	conuulco (2)	iudga (1)	{M}uito (1)	nun... (1)	preguntar (1)	punnalí' (1)	uus (269)
aiud' (1)	conuulco (1)	iuntar (1)	muitos (6)	nunc' (8)	preguntar (1)	punne (2)	uus (251)
aiudado (1)	conuulqu' (1)	iur' (1)	Muitos (3)	nuuc' (1)	preguntar (2)	punnei (4)	uusco (1)
aiudar (1)	cordura (1)	iura (1)	(M)uitos (1)	(N)unc' (1)	preguntaran (1)	(P)unnei (1)	<b>hiato</b>
aiudaria (1)	Cuidei (1)	iurar (7)	mund' (10)	nunca (253)	preguntaren (1)	punney (1)	{A}Lgüa (1)
aiude (1)	Cuidados (1)	iuraffe (1)	mund' (16)	nunca (1)	preguntem (1)	punno (2)	dúas (1)
algun (13)	culpa (6)	iuro (1)	mundo (75)	nuuca (24)	pregunten (1)	puñad' (1)	huã (1)
algun (5)	cuncto (1)	{J}uro (1)	mundo (26)	Nunca (5)	puñ' (7)	puñar (1)	creud' (1)
Algun (1)	cuntar (1)	lum' (10)	(M)undo (1)	NUuca (1)	(P)ud' (2)	pur (1)	neuã (2)

(A)lgun (1)	cuftar (1)	lume (10)	muy (45)	(N)unca (4)	pude (13)	(P)Vnnei (1)	neum (2)
algur (1)	(C)uyd' (1)	manfedume (2)	(M)uy (1)	nuzer (1)	pudi (2)	rubi (1)	neun (5)
allur (4)	defaentura (4)	mefur' (1)	muyt' (8)	{N}VII' (1)	pudy (1)	fannudo (1)	neun (1)
alur (1)	defaenturado(2)	mefura (18)	muytas (1)	perdud' (2)	puge (1)	fegud' (1)	fiuz' (1)
bufcan (1)	defaenturado (1)	mud' (1)	muyto (15)	perdud' (3)	punara (1)	fegudo (1)	niun (2)
bufcañ (1)	defmefura (1)	mudo (1)	muytos (1)	perdudo (1)	punei (1)	fegund' (1)	niun (16)
bufcar (10)	dur (1)	mui (202)	MVir' (1)	perdudo (3)	punn' (4)	fegundo (2)	
bufcaron (1)	durar (1)	mūi (1)	MVitas (1)	pregunta (2)	punna (1)	feguramente (1)	
bufcaua (1)	durei (1)	(M)Ui (1)	{M}Vito (1)	preguntado (3)	punnar (1)	temudo (1)	
bufcou (1)	endurar (3)	muit' (68)	natural (3)	preguntador (1)	punnando (1)	u (151)	
bufquei (2)	endurar (1)	muita (1)	nenllur (1)	preguntan (1)	punnar (2)	U (3)	
bufquai (2)	[e]ndurar (2)	muitas (6)	Niun (2)	PReguntan (1)	Punnar (1)	(U) (6)	

#### 4.1.3. Valor de glide: [w]

A presenza destas grafías con valor de glide é característica dos ditongos decrecentes [ew] e [ow] e dos ditongos planos [iw] e [wi]. En ditongos crecentes non se rexistra máis que nas secuencias [gwa] e [kwa] ou en formas alleas como o castelanismo *fuelfe* (páx. 83 - Vasco Fernandez Praga de Sandin).

Nas grafías <gua> e <qua> no se debe descartar que a base fonética non fose ditongal senón vocálica ([ga] e [ka]). As solucións galegas modernas avalan o interese de considerar esta posibilidade. Tamén o avalan as evidencias medievais da simplificación da labiovelar, ás que non fai falta que nos refiramos por extenso mais ás que volveremos brevemente cando nos refiramos á interpretación fonética que deba de facerse do substantivo *guaruaya*. Parécenos obvio que naquela altura da Idade Media tiña que estar en marcha esta simplificación nalgunhas zonas do territorio. Debía ser incipiente en sílaba átona e xa era xeral despois de nasal: *nunc'* (8 ocorrencias), *nunc'* (1), *(N)unc'* (1), *nunca* (242 ocorrencias), *Nunca* (5), *NUnca* (1) ... (ver táboa dos valores vocálicos). Remitimos ao excelente estudo de C. Maia para non nos deter máis nesta cuestión<sup>74</sup>.

Neste apartado hai que salientar que os responsables da fixación do texto lograron unha uniformidade absoluta. Aínda que hai catro casos nos que parece verse rota (*digu[o]*, *ergu[o]*, *fiqu[o]* e *logu[o]*), o emprego das grafías <gu> e <qu> explícase pola aplicación rigorosamente sistemática do principio de utilización de <gu> e <qu> ante <e>, en *fiqu[o]* sen fundamento etimolóxico<sup>75</sup>, pois nos catro casos hai sinalefa que pon

<sup>74</sup> Maia, *Historia do galego-português*, pp. 641-643. Os primeiros testemuños, en formas como *agardar*, *agardate*, *gardar* ou *garuaya* son de finais do séc. XIII e do occidente de Galiza. Os de zona centro-oriental galega ou os de terra portuguesa non aparecen de forma apreciable ata a segunda metade do séc. XIV.

<sup>75</sup> O coñecemento da súa etimoloxía e/ou o peso da tradición escrita desta palabra permitiu que esta mesma forma en contexto de sinalefa e ante <e> presentase a grafía <c>: *desaconsellado fic' eu sen uos* (páx. 241 - Pero da Ponte). Sobre o copista debeu influír un sentimento ou unha percepción de menor perigo de confusión fonética para <ce> que para <ge>.

en contacto gráfico <g> ou <q> e <e>. No caso de <gu> evítase a interpretación palatal da consoante:

- *digu' eu* (pp. 201, 201 - Johan Garcia de Guilhade; 227 - Anónimo III).
- *ergu' en* (86, 92 - Johan Soarez Somesso; 153 - Vasco Gil).
- *fiqu' end* (113 - Nuno Fernandez Torneol).
- *rogu' eu* (121 - Pero Garcia Buralês; 135 - Johan Nunez Camanez; 141 - Fernan Garcia Esgaravunha; 168 - Johan Soarez Coelho; 169 [2] - Johan Perez d'Aboim; 185 [2] - Johan Lopez de Ulhoa).

Temos un único caso que podería ser aducido como exemplo de ruptura da norma gráfica. Confesamos de entrada que non estamos seguros de cal deba ser a análise que haxa que facer del. É o ben coñecido substantivo *guaruaya* empregado polo trovador galego Pai Soarez de Taveirós na cantiga 38:

e uus filla de don paay.  
 moniz eben uus femella.  
 dauer eu por uos **guaruaya**.  
 Pois eu mia señor dalfaya.  
 nunca de uos ouue nen ey.

Non pretendemos entrar a fondo na espiñenta cuestión da súa etimoloxía, mais si afirmar que, na nosa opinión, a hipótese máis convincente a este respecto segue sendo hoxe en día a que hai máis de cincuenta anos formulou J.-M Piel<sup>76</sup>. A voz procedería do topónimo Galway, a localidade irlandesa da que se importaría a peza do vestuario que con ela se designa. De ser así, parécenos moi verosímil que no século XIII este substantivo se pronunciase con sílaba inicial [gar-], e non [gwar-], dado que o topónimo Galway xa non tería tampouco glide velar na súa primeira sílaba. De feito, esta pronuncia tamén é a suxerida por outros testemuños máis tardíos mencionados por Piel (*garuaia* e *garavaya*, de 1340). A isto queremos engadir nosoutros un dato que tiramos do TMILG e que apunta na mesma dirección. Neste corpus recóllese o aboamento desta voz nun documento de 1281 de Castro Caldelas, localidade do oriente de Ourense na que aínda hoxe se conservan os grupos [kw] e [gw]: *Mando a mia garuaya a conffradaria de Souto Uermũe*. Fóra erro de lectura, que cremos moi pouco probable, pois a editora é Clarinda Maia, parece máis verosímil [g] que [gw] como pronuncia. Estes testemuños indúcennos a concordar con Piel (“Em torno da ‘cantiga’”, p. 97) no relativo a que no *guaruaya* de *A* podería haber “uma grafia comparável, p. ex., à de *guarganta*, onde o *u* não tem valor fonético-histórico, sendo a grafia *gu-*, de rigor ante uma vogal palatal (*guerra*, *guisa*), aplicada abusivamente em presença de um *a*”. Mais non nos atrevemos a afirmalo con

<sup>76</sup> J.-M. Piel, “Em torno da ‘cantiga da guarvaya’”, *Revista Portuguesa de Filologia*, 2, 1948, pp. 188-200.

rotundidade e farannos falta novas investigacións se aspiramos a dar a este problema unha resposta menos dubitativa.

O emprego das tres variantes reproduce tamén para este valor a desproporción vista en § 4.1.2. A omnipresenza de <u> apenas é contrarrestada por 2 casos de <U> e 11 de <V>: (C)Uidades [1], (M)Ui [1]. || QVal (1), QVand' (1), QVantos (3), EV (1), (E)V (1), CVidaua (1), (M)Vit' (1), MVitas (1), {M}Vito (1).

### Ditongo

<b>crecente</b> (<ua>)	guaruaya (1)	(Q)uant' (4)	coufa (26)	ouf' (11)	ouueff' (6)	foubefedes (2)	{M}Eus (1)
<b>&lt;gua&gt;</b>	migua (1)	(Q)uanta (1)	coufas (11)	oufa (1)	ouueffe (12)	foubeffen (5)	meuf (1)
aguardando (1)	mingua (3)	quanta (3)	coufeçen (1)	oufar (3)	ouueffedes (2)	foubefes (1)	MMeu (1)
guardar (3)	mingua (1)	quanta (2)	coufidor (1)	oufara (1)	ouueffen (1)	foubeffe (1)	MMeus (1)
guadei (1)	<b>&lt;qua&gt;</b>	quantas (46)	coufiment' (1)	oufarei (5)	ouui (3)	tornou (1)	morreu (4)
gualardon (1)	aquant' (2)	quantas (1)	coufimento (2)	oufaria (3)	ouuo (1)	(U)ou (1)	naçeu (1)
gualrria (1)	enquant' (6)	quantas (2)	coufira (2)	oufal' (1)	ouzo (1)	{U}ou (1)	perdeu (1)
guarda (1)	enquant' (1)	quantas (7)	cuidou (1)	oufall' (1)	pouc' (2)	<b>&lt;eu&gt;</b>	fandeu (6)
guardade (2)	enquant' (1)	quanto (73)	{C}uidou (1)	oufaffe (5)	pouco (18)	aprendeu (1)	fandeus (1)
guardado (8)	enquanto (2)	quanto (2)	desamou (1)	oufe (3)	{P}ouco (1)	deu (52)	feu (129)
guardado (1)	enquanto (1)	quanto (9)	defanparou (1)	oufei (11)	pouqu' (3)	Deu' (1)	(S)eu (1)
guardar (39)	enqua' (1)	(Q)uanto (1)	defeiu (1)	oufey (1)	pregoutou (1)	deus (200)	feus (6)
guardar (4)	quado (2)	quantos (9)	deforuou (1)	oufo (24)	(P)regoutou (1)	deus (250)	foffreu (1)
guardara (1)	quaes (2)	Quantos (1)	dou (3)	ouff' (1)	preguntou (1)	deus (10)	fleu (3)
guardardes (1)	qual (104)	(Q)uantos (4)	dous (1)	ouffafe (1)	prago (1)	Deus (1)	tolleu (4)
guardaredes (1)	qual (5)	quanttas (1)	enganou (1)	ouffaffe (4)	prouguer (5)	DEus (1)	<b>plano</b>
garde (4)	qualquer (2)	quatal (1)	eraiou (1)	outr' (6)	prauger (12)	(D)eus (1)	<b>&lt;iu&gt;</b>
guardedes (1)	quam (3)	QVal (1)	eftou (17)	outra (85)	prougueff' (1)	enfandeu (1)	dormiu (1)
garde (2)	quan (6)	QVand' (1)	{e}ftou (1)	outra (8)	prougueff' (1)	eu (1221)	mentiu (1)
guardey (2)	quan (2)	QVantos (3)	falou (3)	outras (27)	prougueffe (2)	Eu (1)	<b>&lt;ui&gt;</b>
guardo (1)	quan (2)	<b>&lt;ue&gt;</b> (cast.)	forçou (3)	outras (1)	ouueffe (12)	(E)u (7)	(C)Uidades (1)
guardou (1)	{Q}uan (1)	fueffe (1)	guardou (1)	outraf (1)	queixou (1)	{E}u (4)	(C)uidand' (1)
guareçer (8)	quand' (19)	<b>decrecente</b>	guifou (3)	outré (14)	quitou (3)	EV (1)	{C}uidand' (1)
guareçerey (1)	quand' (2)	<b>&lt;ou&gt;</b>	leixou (4)	outren (2)	reçeu (1)	(E)V (1)	(C)uidando (1)
guareçi (1)	(Q)uand' (3)	acabou (1)	leyxou (1)	outro (43)	fandeu (2)	heu (4)	{C}uidou
guarefc' (1)	quando (55)	amoftrou (2)	louco (1)	outros (8)	foub' (10)	leu (3)	(C)uyd'
guarefco (1)	quando (3)	amou (5)	loucura (1)	outrofi (3)	foube (16)	meu (286)	CVidaua (1)
guaria (2)	quando (4)	aprouguer (1)	matou (1)	outroffi (2)	fouber (7)	Meu (2)	(M)Ui (1)
guarid' (1)	Quando (3)	aprouguer (2)	moftrou (7)	ouu' (16)	foubera (2)	MEu (1)	(M)uitos (1)
guarida (1)	(Q)uando (5)	a*prauger (1)	nenbrou (1)	(O)uu' (1)	fouberdes (1)	{M}Eu (1)	(M)uy (1)
guarir (17)	{Q}uando (1)	bulcou (1)	Noutro (1)	ouue (19)	fouberen (1)	meus (69)	MVit' (1)
guarirdes (2)	quant' (60)	catou (2)	ou (55)	ouuer (17)	fouberen (1)	meus (11)	MVitas (1)
guarredes (1)	quant' (10)	chegou (2)	(O)u (1)	ouuera (6)	fouberon (1)	MEus (2)	{M}Vito (1)
guarrei (2)	quant' (4)	coitou (1)	ouç' (2)	ouueron (3)	foubeff' (3)	(M)eus (1)	
guarria (2)	Quant' (1)	confellou (1)	ouço (8)	ouuef' (1)	foubeffe (10)	(M)Eus (1)	

4.1.4. *Sen valor fonético*

Neste epígrafe entran todas as voces que presentan as grafías <gu - gU - gV> e <qu - qU - qV> seguidas das vogais <e> ou <i>. En todas elas <u - U -V> carece de correspondencia fonética. Coa oclusiva xorda o apéndice vocálico é completamente vougo e inútil, pois a grafía <q> é de correspondencia fonética unívoca ([k]). No caso da oclusiva sonora a presenza do apéndice vocálico era distintiva, pois permitía diferenciar as realizacións velar e palatal ás que a deriva fonética levava as palabras latinas que presentaban a consoante [g] e a correspondente grafía <g>. Non hai nada máis que destacar, a non ser os mencionados casos de adopción das grafías <gu> e <qu> en palabras que por sinalefa pasaron a combinarse coa vogal <e>, aos que xa nos referimos en § 4.1.3.

## &lt;qu&gt;, &lt;gu&gt;

<que>	Aquesto (1)	quáirades (2)	querendo (4)	queyxa (2)	quiferdes (18)	<quo>	delguifada (2)
aque (1)	[a]qui (1)	queixa (1)	querendo (1)	QVè (2)	quiferdes (2)	fiqu' (1)	delguifado (1)
aque (17)	bufquei (2)	queixades (3)	querer (62)	(Q)Vè (2)	quiferen (1)	<gue>	guiomar (4)
aqud (4)	bufquá (2)	queixar (13)	quæ (12)	{Q}Vè (1)	quifefedes (3)	alguen (30)	guif' (3)
aque (2)	conuofque (1)	quáixar (3)	quererdes (1)	QVen (2)	quifell' (2)	alguen (2)	guifa (15)
aqudas (1)	conuofqui' (1)	queixara (1)	querey (1)	{Q}Ven (1)	quifelle (13)	[a]lguen (2)	guifad' (1)
aquele (1)	fiquei (5)	queixaria (1)	quæy (1)	QVer' (1)	quifelle (1)	aprouguer (1)	guifada (2)
aquele (1)	fiquá (2)	quáixedes (2)	queria (16)	QVero (2)	quifeltes (3)	aprouguer (2)	guifado (3)
aqueles (2)	fiquey (1)	queixen (1)	quæria (6)	sequer (1)	quifo (8)	a*prouguer (1)	(G)uifado (1)
aque (2)	porque (13)	queixo (2)	quero (105)	<qui>	quifo (1)	ceguei (1)	guifar (3)
aque (1)	porque (1)	quem (12)	quæro (21)	aqui (39)	quifler (2)	ceguei (2)	guifas (1)
aque (5)	porque (1)	quem (1)	quæra (2)	aquí (3)	quifelle (2)	guerra (1)	guifalfe (1)
[a]quen (2)	(P)orque (4)	(Q)uem (1)	quæra (1)	aquif' (1)	quiffo (1)	guerreiar (1)	guife (1)
aquend' (1)	qu' (4)	quen (120)	quærei (5)	me'quinn' (1)	quif' (3)	neguei (8)	guiffa (10)
aqusto (1)	qu' (1)	quen (13)	quærei (1)	quif[...] (1)	quitar (29)	NEguei (1)	guiffada (1)
aquef' (10)	qualquer (2)	quen (17)	quærey (1)	quifer (1)	quítar (3)	noguera (1)	<guo>
aquef' (3)	que (1724)	(Q)uen (2)	quærey (1)	quiferdes (1)	quítara (1)	nogueyra (2)	digu' (9)
aquefta (7)	que (374)	{Q}uen (2)	quæri' (3)	quige (4)	quítarei (1)	paguei (1)	ergu' (3)
aquefta (1)	Que (14)	quequem (1)	quæri' (1)	quis (47)	quítaria (3)	paguey (1)	folgu' (1)
aqueftas (3)	(Q)ue (42)	quer (118)	quæria (55)	quís (18)	quítalfe (1)	[prou]guer (1)	logu' (5)
aquefte (8)	{Q}ue (8)	quæ (45)	quæria (2)	quif (2)	quite (3)	roguéi (7)	rogu' (8)
aquefte (3)	quebranta (1)	quere (1)	quæriam (1)	quife (1)	quitei (4)	<gui>	
aqueftes (1)	qued' (1)	queredes (17)	quærian (1)	quifer (31)	quitey (3)	aguif' (1)	
aqueftes (2)	quedo (1)	quæredes (2)	quærian (1)	quifer (9)	quítey (1)	aguifado (2)	
aquefto (35)	queira (3)	querei (2)	quexume (1)	quifera (5)	quitos (1)	aguifar (1)	
aqud' (5)	quæra (4)	queren (11)	quæyra (2)	Quifera (1)	quitou (3)	aguifou (2)	
Aqud' (1)	quæirades (1)	quærend' (1)	quæyx' (1)	(Q)uifera (1)	quix (1)	delguifa (1)	

## 5. RESUMO

Para terminar, presentaremos sinteticamente as nosas conclusións nos planos ecdótico, grafemático e fónico.

No plano ecdótico, realizamos unha relectura do facsímile de *A* en que atendemos ao trazado dos signos gráficos estudados nos distintos contextos en que aparecen e reparando individualizadamente no labor realizado polas distintas instancias que interviñeron na elaboración do códice: copistas, correctores e rubricadores. As propostas que facemos neste terreo son as seguintes:

1. En *A* non se usa nunca <v> (minúsculo). As maiúsculas correspondentes ao signo <u> son <U> e <V>.
2. En contexto capital soamente se utiliza <U>, e non <V>.
3. A lectura desenvolvida de *u9* debe ser *uus*.

O estudo do emprego dos signos gráficos <u>, <V> e <U> en *A* é unha liña de investigación que, xunto a outras, pode axudar a concretar cantas mans interviñeron na elaboración do cancionero e en que zona ou zonas del traballou cada unha. Confirma plenamente a existencia dunha man propia para os cadernos XIII e XIV (o intervalo 3º) e anima a pensar que nos outros cadernos puído haber participación de máis dunha man –ou máis dun momento da mesma man– con distribución propia (intervalos 1º e 2º). De par disto, recordemos que a análise das letras empregadas en contexto capital nos levou a postular que, do punto de vista paleográfico, *A* está máis próximo dos códices *T*, *F* e *E* que do máis tardío códice *To* (datable nos anos de tránsito do século XIII ao XIV) das *Cantigas de Santa María*.

No plano grafemático, concluímos que os tres signos gráficos que estudamos son variantes da mesma letra ou grafema. <u> é minúsculo e <V> e <U>, maiúsculos. <V> só se emprega en contexto poscapital. <U> utilízase no contexto capital e, en menor medida, tamén no poscapital. Os tres signos gráficos son polivalentes, é dicir, poden expresar distintos valores fonéticos (vogal, glide, consoante) ou ben non ter correspondencia fonética ningunha.

No plano fónico, destacamos a regularidade e a coherencia dos usos gráficos de *A* no tocante ao uso de <b> e <u>. Quitando a posible excepción de *Segobia*, non achamos no códice indicios da desfonoloxización da oposición /b/ vs. /v ~ b/. *A* tamén evidencia un rigoroso criterio selectivo e uniformizador no relativo a outros fenómenos de variación lingüística activos nos romances hispánicos occidentais durante a segunda metade do século XIII: úsanse *muíto* e non *moito*, *nunca* e non *nonca*, *logar* e non *lugar*, *moller* e non *muller*, participios dos verbos da segunda conxugación terminados en *-udo* e non en *-ido*. En troques, atopamos variación no emprego de *contar* e *cuntar*, de *foron* e *forun*, de *uos* e de *uus*.